د. نذير العظمة

# أدب المقاومة
# بين الأسطورة والتاريخ



دار علاء الدين



# أدب المقاومة

# بين

# الأسطورة والتاريخ

- أدب المقاومة بين الأسطورة والتاريخ
دراسة نقدية
- تأليف: د. نذير العظمة.
- الطبعة الأولى 2015.






**دار علاء الدين**

**للنشر والتوزيع والترجمة**

سورية - دمشق

ص. ب: 30598 هاتف: 5617071 فاكس: 5613241

Web: www.zoyaala-addin.com E-mail: ala-addin@mail.sy

ISBN: 978-9933-18-785-9

د. نذير العظمة

# أدب المقاومة
# بين
# الأسطورة والتاريخ

دراسة نقدية



منشورات دار علاء الدين



# مقدمة

## نحن والآخر في ضوء التاريخ

لقد شكلت الحضارة الأوروبية تحدياً صارخاً لنا منذ أوائل القرن الثامن عشر لا بقوتها العسكرية فحسب بل بأجهزتها السياسية والاقتصادية والفكرية. وأخذ مفكرونا يحاولون اللحاق بهذه الحضارة على مختلف الأصعدة ومنذئذ أخذ فكرهم يتمحور على التبعية كما تمحور فكر العثمانيين قبلهم عليها واستحداث ما يسمى بالتنظيمات في الدولة والجيش التي لا تعدو أن تبنّت النموذج الأوروبي للجيش والدولة معاً.

وحسب هؤلاء المفكرين؛ إن الإصلاح إنما يعني أن نستورد الأشكال الأوروبية وآلياتها لروحنا التي داهمتها ظاهرة المدنية الزاحفة الغازية. ولم يفطنوا إلى أن روح الشعوب إنما تفرز أنظمتها وأشكالها وليست هي بالجوهر الذي يقبل كل الأشكال المستعارة وإن الروح التي تقصر نفسها على النماذج الغربية تستبدل التعبير عن ذاتها بجملة من الإرباكات والغضب والإحباط.

وإن الشعوب طبعاً تستفيد من خبراتها بعضها من بعض لكن الاقتلاعات التي قادها مواطنون منّا لنماذجنا الحضارية إطلاقاً بدون حصر أدت في كثير من الأحيان إلى التهجين والاستلاب والتبعية من حيث ندري أو لا ندري.

وحين انكسر نابليون على أسوار عكا وانسحب إلى قواعده في مصر ثم عاد أدراجه إلى فرنسا تاركاً الجنرال كليبر خلفاً له لم يعمر طويلاً. لقد عبّر سليمان الحلبي عن رفض المنطقة كلها للاحتلال الذي يمثله الجنرال وسيّده حينما انقضّ عليه وأرداه قتيلاً مما دعا نابليون إلى أن يسحب جيشه من الشرق ويعزف عن سياسة التوسع إلى حين. استطعنا أن نهزم نابليون بقوة هي رصيد موروث ولم نفطن إلى هزائمنا الحضارية.

الإمبريالية هي الشيطان الأكبر لأنها لا تضع علاقات الشرق بالغرب في السياق الإنساني. وغير مستعدة للتخلي عن مفهومها في الهيمنة بكل وجوهها.

إنها تقوم على ثنائيات أسطورية شمال وجنوب. منتج ومستهلك. متقدم

ومتخلف. يعرف ولا يعرف. علم، صناعة جهل، مواد أولية.. وتتبادل رموز الخير والشر كراسيها الموسيقية فيصبح الخير شراً والشر خيراً والقتل الحضاري والإبادة السياسية أمراً مشروعاً ويصير حجب الحاضر العربي عن مواريثه المضيئة ضرورة إستراتيجية في نظر الرؤية الإمبريالية.

ماذا فعلت بنا حالة الانبهار بالغرب منذ غزوة نابليون إلى مصر (1799م). الغزوة لم تكن تقصد احتلال مصر فحسب بل السيطرة على الشرق الأوسط وانتزاعه من الهيمنة العثمانية. وإعطاء رافعة جغرافية إستراتيجية لفرنسا في نزاعها مع إنجلترا كان في جملة حسابات الغزو الفرنسي. وعرقلة الإمبراطورية البريطانية وقوتها المتنامية المتصلة بالهند. وثرواتها وطاقاتها على استيعاب الإنتاج الصناعي الإنجليزي. لكن أحلام نابليون لم تجهضها ردات الفعل البريطانية على الغزو ولا استجابة النظام العثماني الهرم للتحديات على الطرفين.

المقاومة الشعبية التي استنفرتها الغزوة، وحصار عكا الذي مرّغ كبرياء الغزاة، وبخّر أحلامهم هي التي كان لها اليد العليا في استعادة التوازن في علاقات غرب/ شرق في تلك المرحلة. طبعاً تعاطف الإنجليز ويقينهم بأن فرنسا سوف تخرّب ما بنوه من شبكة الإمبراطورية إلى الشرق السحيق. لتحتل محلّهم فيه ومساعداتهم للباب العالي كانت عنصراً أساسياً في اللعبة.

لكن من الذي قاوم وقاتل في الساحة؟ أحمد باشا الجزار عبقري مقاومة الحصار، وفلول السلطة المملوكية وردة الفعل الشعبية في مصر وسورية كان عليها المعول.

أقول سورية لماذا؟ لأن الناس البسطاء في الحياة اليومية أدركوا من النزاع لا وجهه العالمي بين فرنسا وإنجلترا؛ بل توحد الدول الأوروبية ضد الإمبراطورية العثمانية الهرمة، وعرفوا أن الهجمة الفرنسية عليهم والهجمة الإنجليزية على إخوانهم في المساحة العريضة هي هجمة واحدة. احتلال المرافئ البحرية من جبل طارق إلى عدن في الطريق إلى الهند من قبل إنجلترا ووثوب فرنسا إلى ساحة الشرق في غزوتها المفاجئة، وتصريحات نابليون ربما لأول مرة بإقامة دولة يهودية في فلسطين بعد أن تحطمت أحلامه على أسوار عكا كلها مجتمعة أظهرت للناس مدى الخطر الذي يحيق بهم في مصر وسورية من عالم غربي متصهين. والخطر الذي ينتظرهم في المستقبل. لماذا هرول سليمان الحلبي من حلب إلى مصر واغتال كليبر

نائب نابليون في مصر بعد ذهابه لإنقاذ الثورة في فرنسا؟ الحلبي من الفدائيين الأول ضحّى بنفسه في سبيل استعادة التوازن في علاقات شرق غرب ولو من الناحية النفسية والرمزية لا الإستراتيجية العسكرية.

جمجمته اليوم في متحف اللوفر شاهد على هذا الصراع من أجل القوة بين كل من فرنسا وإنجلترا وبينهما والسلطان الهرم في القسطنطينية. المصالح السياسية والثقافية والاقتصادية في كفة والتي تعبر عن الإستراتيجيات المتصارعة في المنطقة وراء الصراع المهم لكل طرف الهيمنة والقوة بكل أبعادها. هوية شرق غرب كانت إطاراً عاماً وغامضاً بالنسبة للعالم العربي. العروبةوالإسلام واليقظة القومية كانت شبكة واحدة ومتصلة للمقاومة واستجابة طبيعية للتحديات الغربية.

لكن الهوية والمقاومة مجردة من المعرفة والسلاح وتنمية الإنسان والدولة لا تجدي في الساحة الفعلية فقامت حركة التحديث وحركة اليقظة المعرفية لرص البنيات الوطنية والقومية في مصر وسورية والبلدان الأخرى. التعليم وتحديث الإدارة وبناء مؤسسات الدولة كلها ضرورة لهوية حضارية فاعلة. مقاومة الاحتلال لم تؤجل حالة الانبهار بالغرب بل تطلبت تبني معارفه ومناهجه في السياسة والاقتصاد وإدارة الدولة، من هنا قامت البعثات وحركة إحياء التراث والتعليم والترجمة والاستعانة بالاستشراق المعرفي لبناء هوية فاعلة.

اليقظة الوطنية والقومية والدينية حتى، كانت تقدر وتثمّن الحضارة غربية كانت أو شرقية. لكنها تقاوم الاغتصاب والاحتلال والظلم. فحركاتنا الوطنية منذ النشأة لم تتسلح بالكراهية للغرب بل أحست بحاجتها إلى إنجازاته وكرهت الظلم الذي ترتكبه قواه وجيوشه وأنظمته.

الانبهار ما يزال مستمراً اليوم وكراهية الحيف والعدوان والظلم قائمة.

هذه هي المراحل الأولى لعلاقة شرق غرب أو غرب شرق عشية اصطدام أوروبا بالشرق العربي في القرون الثلاثة من الألفية الثانية للميلاد. انبهار بالآخر ومقاومة لعدوانه وطغيانه وما تزال في آن الحالة مستمرة اليوم انبهار بالجانب المعرفي والتكنولوجي ورفض للقوى الاستعمارية والإمبريالية.

ماذا علينا أن نفعل اليوم بالانبهار والمقاومة وعلاقات التنافر والتجاذب بيننا وبين الآخر علينا أن ندرك أن الحضارة الغربية ككل، لا تتخلى عن إستراتيجيةاستيعاب الآخر. لا ثرواته وموارده الطبيعية فحسب، بل تمايزه واستقلالية

رؤيته الحضارية، قد تتغير تكتيكات الغرب السياسية والاقتصادية؛ لكن إستراتيجيته تبقى ثابتة.

وإن القواسم المشتركة بين الأمم تقوم بقوة خصائص تميزها الحضاري. وهو لا يصح بغير الهوية الواضحة المؤمنة بحقها في الحياة والشراكة مع الآخر الإنساني عند كافة الأطراف المتفاعلة على الساحة. قد يختلف الغربيون على مصالحهم الاقتصادية، والسياسية، لكن إستراتيجيتهم الحضارية واحدة. وعلينا نحن كسوريين أن ندرك هذه الحقيقة ونوطن أنفسنا على العمل الموحد في عالمنا العربي والإسلامي في أطر إنسانية.

أفرز التحدي الأوروبي الحضاري بقوته العسكرية والفكرية والفنية والاقتصادية الحركة الصهيونية فامتد العدوان علينا من شمال إفريقيا العربية إلى قلب سوريا الطبيعية وأرض الرافدين وأطراف الجزيرة العربية.

وتراوحت الأطماع الإمبريالية ما بين الاحتلال والاستيطان.

وحمت شرعية الانتداب والوعود الرسمية والاتفاقات السرية بلفور وسايكس بيكو وسان ريمو (الهجرة اليهودية إلى فلسطين) وتقاسمت فرنسا وبريطانيا تركة الرجل المريض للدولة العثمانية فانبثقت الحركات الوطنية والمقاومة وثورات التحرير من الهند إلى المنطقة العربية. ومنإفريقيا العربية إلى القارة كلها. وما تزال عقابيلها حامية حتى اليوم.

وقامت قيامة النهضة في عالمنا العربي كله لمقاومة العدوان وتثبيت الهوية القومية والشخصية الحضارية في الجزائر وفلسطين وجنوب لبنان والجولان المحتل.

وبزغ الشعر الوطني يتغنى بالحقوق الطبيعية والموروث الحضاري. وتميزت قصيدة المقاومة بملامح جديدة في الرؤيا الشعرية ومضمون التجربة الإنسانية للتحرر من سلاسل العبودية وتحرير أرض الوطن من الجيوش الأجنبية وفلول الاستيطان المبعثرة هنا وهناك في المنطقة كلها.

فقامت هويتنا الحضارية الحديثة في بناء الدولة والحياة الاقتصادية والحركة العلمية والانفتاح الحضاري من خلال التربية والتعليم وحركة الاستشراق والترجمة والبعثات وتنظيم الجماعات والحركات والأحزاب للرد على التحديات الغربية وإفرازاتها الأوروبية والصهيونية. وشهد شعرنا ولادة القصيدة الحديثة في المضمون والشكل والرؤية الحضارية والفنية.

وسبق الشاعر المؤرخ في تصوير الكارثة وتزويد المواطن والوطن بالرؤيا القومية معرفة الذات والآخر في إطار صحوة إنسانية شاملة تؤمن بالمساواة والعدل والحرية وتقاوم العدوان.

وبعد أن تتبعت حركة المقاومة وأدبها وثقافتها التي انبثقت على الساحة العربية كجواب على التحديات الغربية تبين لي أنها حركة واحدة رغم تعدد الجبهات والأقاليم. فحركة التحرير الفلسطيني لايمكن أن نفصلها عن الثورة الجزائرية في إطار المقاومة ومارافقها من إبداع أدبي ورؤى فكرية وثقافية، جعلت منها جميعاً تياراً واحداً في وجداننا المعاصر وذاكرتنا القومية.

وكلا الثورتين الجزائرية والفلسطينية لم يكن معزولاً عن النضال والمقاومة على الجبهات في لبنان والجولان.

لذلك نجد أن بناء ثقافة المقاومة ومارافقها من إبداع لم يكن محصوراً في الجزائر وفلسطين بل كان هماً مشتركاً عند الطليعة العربية ككل. كما أن حركة المقاومة في الساحة العربية لم تكن معزولةً عن حركات المقاومة العالمية في فرنسا وحربها ضد الاحتلال النازي وفي إسبانيا وثورتها التي استقطبت حركات التحرير من شتى أنحاء العالم ضد الفاشية وفي روسيا ونضالها المقاوم ضد الاحتلال الألماني في الحرب العالمية الثانية كما أن التجليات الأدبية والفنية لحركة المقاومة العالمية وجدت سبيلها إلى ثقافتنا وإبداعنا المعاصر عن طريق الشراكة الحضارية والترجمة.

في مقدمتنا لهذه الدراسة ألقينا ضوء على المشترك التاريخي مع الآخر في الغرب والتطورات التي مهدت إلى نشوء حركة المقاومة وثقافتها وتدرجها الزمني من ثورة في الجزائر إلى حركة تحرير في فلسطين إلى مقاومة مسلحة في لبنان وحرب مفتوحة في الجولان فمن الطبيعي أن تنحسر عقيدة الفن للفن والثقافة للثقافة في رؤانا الفكرية والإبداعية وأن تتقدم وظائف الدفاع عن الهوية والمصير دون أن تتخلى عن الجودة الفنية.

ومع اهتمامنا بالإطار والتسلسل الزمني في الأبواب الخمسة لهذه الدراسة إلا أننا أولينا الاهتمام للخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية في الاتجاهات الشعرية والظواهر الفنية ودور المرأة وتجليات الإبداع في الأسطورة والرمز والعودة إلى الجذور.

فوزعناها في المقدمة على الأبواب وأعطيناها العناية الكافية. وأضأنا البعدين القومي والحضاري في ثقافة المقاومة لدينا، بدءاً من النصوص وماصاحبها من

ظروف المكان والزمان وانتهاء بالرسائل والدلالات ووظيفة الأدب والثقافة في الدفاع عن الهوية، ورسم صورتنا الحضارية في أبواب خمسة :الأول شعر النضال الجزائري والتجربة الثورية والثاني اتجاهات الشعر المقاوم والكفاح الفلسطيني والثالث بوابة فاطمة وظاهرة المرأة المقاومةوالرابع:جبوس ورؤيا العربية الأخيرة والخامس في خاتمة عن الشعر المقاوم بين الوظيفة التاريخية والفنية.

# شعر النضال
# الجزائريوالتجربة الثورية

يبرز في تاريخنا الحديث بعد الحرب الكونية الثانية حدثان خطيران: الأول: المأساة الفلسطينية، والثاني: الثورة الجزائرية.

ولكل من هذين الحدثين نتائجه وآثاره في حياتنا السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية. وإذا كانت هذه الآثار قد برزت في مجالات السياسة والفكر والاجتماع بدرجة أقوى وأوضح من بروزها في مجالات الفن، فلأن التعبير عن الحياة - أي حياة - يحتاج إلى نضج الأفكار والمشاعر والانفعالات وتخمرها في مصير النفس، فتتغلغل إلى الأعماق التي لا تصل إليها الفورات السياسية أو التحديات الاجتماعية أو الخطرات الفكرية. فالفن وحده يستطيع أن يلج عتمات النفس وأغوارها فيخرج بها، بعد مخاض الخلق، إلى النور.

إن عظمة الثورة الجزائرية وما رافقها من بطولات، تسمو بالدارس عن مستوى الدراسات الشكلية والتحليلية لشعر النضال. فتناول العبارة والفكرة والعاطفة ومدى ما أصابه الشاعر من نجاح أو فشل في خدمة الثورة، يبدو لعباً أمام البحث عن التجربة الثورية في هذا الشعر. لذا سندرسه دراسة تنطلق مما يجب أن يكون عليه الشعر والشاعر الثوريان، وتتحرك تحركاً بنائياً من قطبين:

الأول: الشعر الذي قيل في هذه الثورة.

والثاني: نظرتنا إليه على ضوء التجربة الثورية.

فهل لدينا شعر تصح تسميته بشعر الثورة الجزائرية انطلاقاً من هذا المقياس؟ وعلى هذا الضوء، ومن زاوية أخرى، هل نستطيع أن نجمع ديواناً للشعر الذي قيل في الثورة الجزائرية تفخر به المكتبة العربية ويكون مثار اعتزاز في تاريخنا الأدبي الحديث؟

إن الشاعر الثوري الحق يتخطى المناسبات ويتجاوز حدود الزمان والمكان ويتفلت من الأطر المحلية ليسمو بتجربته الثورية إلى مستوى إنساني يفرض نفسه شكلاً ومضموناً لا على الناطق بلغته وحاضر تجربته فحسب، بل على الإنسان في كل زمان ومكان.

ولكي لا نذهب بعيداً، هل نستطيع أن نؤلف ديواناً لشعر الثورة الجزائرية بمستوى المعلقات الجاهلية، والنقائض الأموية، وحماسة أبي تمام، والطلائع من القصائد العباسية والشعر الصوفي فنياً، مع فارق الحداثة وبمستوى هذه الثورة المباركة الرائعة من حيث تصميمها ونضاليتها وعمقها وبُعد غايتها وصميمية الوجود الذي تعبر عنه - وجود الحرية والسيادة والإرادة والاستقلال.

وهل هذا الشعر بمستوى الذروات الفنية في حياتنا وتاريخنا التي تشارف أفقاً إنسانياً لا نحب أن يتخلى عنه وجه بارز من وجوه شعرنا المعاصر؟ أم أنه يلعب دور الحادي في مؤخرة الركب الثوري، وهو أشبه بأغنية عتيقة في أوركسترا ثورية رائعة أو بنفير داوٍ كلّ دوره أن يهيب بالجماهير إلى القتال فيكون بقاؤه بقاء زمنياً موقتاً لا بقاء فنياً إنسانياً خالداً.

ليس من ريب في أن معظم الشعراء الذين غنوا التضحيات التي قام بها الثوار الجزائريون والمآسي التي عصفت بأرض الثورة والدم، والبطولات التي انحنى لها كل إنسان يقدس البطولة، كانوا صادقين ومخلصين في عواطفهم ومشاعرهم، وأنهم قد خدموا الثورة الجزائرية خدمة جلى، وأسدوا إليها صنيعاً كبيراً؛ ولكن معظمهم كان ثورياً بالعدوى لا بالمعاناة، صدروا في قصائدهم عن تجربة شعورية تملأ لحظات من حياتهم لا عن تجربة ثورية كيانية تملأ حياتهم كلها. لذلك قلما نقع على قصيدة أو جملة قصائد تخلد هذه الثورة العظيمة كما خلد المتنبي "الحدث الحمراء" أو كما خلّد هوميروس "حصار طروادة". ومع أن شعر النضال الجزائري قد غزر غزارة ملحوظة منذ عام 1955 لكنها غزارة أدت بنا إلى الخيبة من الناحية الفنية؛ فأين هو الشاعر الذي يجبلنا بالعدوى الثورية ويملؤنا بتجربتها ليخلق منا نفوساً ثورية أو يرفعنا إليها؟

إن من يطلب من شاعر النضال المعاصر أن يكون نافخ البوق في انتفاضاتنا الثورية يحقر الشعر والشاعر، ويحط من أهميتهما ويدفع بهما بعيداً عن المركز الذي يجب أن يشغلاه، ويضرب حولهما الأسوار عن معنى الثورة وروحها ورؤياها. والشاعر الذي لا تبصر الثورة بعينيه وتتحرك بنبضه وتحتل كيانه ولا يعاني التجربة الثورية بكل روحه وعصبه وفكره لا يمكن أن يكون شاعراً ثورياً. على شعراء النضال عندنا أن يميزوا بين الدور الذي يتوجب على الشعر أن يلعبه في التعبير عن الروح الثورية وبين دور الصحافة في خدمتها ومواكبتها لهذه الروح. فالشعراء

الثوريون بالعدوى والانفعال لا يخلقون شعراً ثورياً. للشاعر الثوري رحمه الذي يتمزق عنه محترقاً بترابه ودمه، ليكون مشعالاً ثورياً خالداً، لا ومضة لا تلبث أن تنطفئ بمجرد التماعها. وإنه لمؤسف حقاً أن نشير إلى أن أغلبية الذين غنوا الشعر النضالي يعانون انقساماً في الشخصية - لا تمسكها النظرة الواحدة إلى الحياة والكون والفن. محافظون متهيبون في الاجتماع والمرأة والجنس، ثوريون في غناء النضال وحدوه خلف المكاتب وفي الصالونات الأدبية والحلقات الاجتماعية(*).

لقد انطلقت الثورة عام 1954 ولكنها لم تكن بنت ظروفها الحاضرة. في انفجار للغليان الثوري والانتفاضات النضالية التي كانت تتوالى منذ أيام الغزو والاحتلال الأولى - من انتفاضة عبد القادر الجزائري، إلى ثورة أولاد سيدي الشيخ والمقاومة الجزائرية في كل مراحلها. فالمنبت الطبيعي للشاعر الثوري هو مناخ هذه الحقبة النضالية التاريخية الطويلة، التي هي بمثابة رحم حقيقي لشاعر ثوري، ليس من الضروري أن يحمل السلاح ويقاتل لكي يخلق لنا شعراً ثورياً بقدر ما هو ضروري أن يتوفر له الروح الثوري والعقل الثوري والرؤى والحياة الثوريتان. وقلما نسمع في تلك الحقبة صوتاً نقياً صافياً يعبر عن النضال الجزائري باستثناء الشعر الشعبي ضمن الجزائر، الذي يختلط بالفولكلور والعقائد الشعبية. فلو تيسر لهذا اللون من الشعر شاعر ثوري موهوب لخرج منه بمادة شعرية خصبة تخلقها من جديد تجربة ثورية ممتلئة.

فظروف الثورات الملتهبة هي أكثر ما تكون ملاءمة لنشوء الفنون الشعبية من أمثال وقصص وشعر ملحمي يجري على ألسنة الشعب عامة، لأن في مثل هذه الظروف تتوحد التجربة الثورية بالتجربة الجماعية فيصعب الفصل بينهما على صعيد فني. وليرتقي هذا اللون الفطري من الفن الذي يتكون استجابة لروح الجماعة إلى مستوى الفن الخالص، لا بد له من تصفية وتنقية يقوم بها الزمن من جهة وعبقريات مؤهلة من جهة أخرى لا تنقصها التجربة المذكورة.

ولعل بعض ما قيل في النضال الجزائري من شعر شعبي كملحمة "كمال البوقسي" الشعبية - هذا الشاعر الأمي الذي اشترك في الثورة اشتراكاً فعلياً

---

(*)يجدر التنويه هنا بأهمية شعر بدر شاكر السياب الثوري لصدوره عن تجربة ثورية حقيقية.

واستشهد في إحدى معاركها - أقرب بكثير إلى المستويين الفني والإنساني مما قيل من قصائد شعرية، لأن كمال البوقسي عانى التجربة واكتوى بنارها بكل ما في نفسه من بساطة وإخلاص.

ولكننا نحجر الثورة إذا نحن عزلناها عما قبلها من وجوه الحياة وعما بعدها حاصرين معناها في ظروف القتال المسلح والساحات الملتهبة، لأن مفهوم الثورة لا يقف عند هذه الحدود المفتعلة. إنها حقبة تاريخية تعبر عن غليان الروح في شعب ما وتوثبه من أجل مطلب أعلى، يتناول أمة بأسرها أو منطقة بكاملها قد تكون باردة طوراً، وحامية حيناً أو فاترة أحياناً؛ إلا أنها تظل في مد وجزر حتى تستنفد طاقتها الأخيرة أو تحقق مطالبها العميقة. فالثورة الفرنسية التي اشتعلت في أواخر القرن الثامن عشر ظلت موجاتها تتناوب أوروبا مدة نصف قرن حتى انتصرت روحها ومبادئها، وترسخت مثلها وأفكارها. وقد برزت في هذه الحقبة رجالات متنوعة الإمكانات والغنى في الفكر والسياسة والفن والحرب لا يسمح لنا مجال دراستنا بالتصدي لها.

ينتاب بلادنا اليوم روح ثورية أشبه بروح تلك الثورة. وليست ثورة الجزائر وغيرها من الانتفاضات النضالية والنكبات القومية والانقسامات الداخلية غير مظاهر لتلك الروح التي ترتعد لها أطراف المنطقة من أقصاها إلى أقصاها. يحق لنا إذن أن نصبو إلى الشاعر الثوري الحق المعبر لنا عن أشواقنا الثورية وعن روح هذه الحقبة التاريخية الغنية، والعائش التجربة الثورية بكل أبعادها المحرقة - لا أن يحملها بالنقل والعدوى التي لا يتوفر لها الكيان الإنساني. إن الثورة الجزائرية مظهر حاد ولاهب للروح الثورية في العالم العربي بأسره، ومع ذلك قلما سمعنا حتى الآن غير الأصوات الشعرية المصاحبة لها، لا النابعة منها المتكثفة لها في ثورية شعرية عميقة وشاملة، باستثناء طليعة ضئيلة من الشعراء.

هنا تواجهنا الحقيقة التالية وهي أن الثورة الفرنسية كلها لم تخلق شاعراً واحداً، وكذلك الثورة العمالية والأميركية.

ليس من المقرر أن يرافق الانبثاق الثوري انبثاق شعري. فقد يسبق الواحد الآخر أو يليه، فلماذا إذن تكون الثورة الجزائرية بدعاً في الثورات؟ ولماذا نطلب من الشعراء العرب فوق الذي لم يستطعه غيرهم من الشعراء في العالم؟ ولنجيب على

كل هذا لا بد لنا في هذا القسم من الدراسة أن نضيف إلى ما حددناه آنفاً من مفهومنا للثورة وعلاقتها بالخلق الفني، والوظيفة السيكولوجية منهما.

إذا اكتفينا من الثورة بجانبها الملتهب، فالحق أن هذا الجانب لا يمكن أن يخلق شاعراً ثورياً على الفور، لأنه نادراً ما تتوفر أسباب الخلق الفني في الثورة التي تستنفر الطاقة النفسية وتصبها في تيار الفعل، بينما يستخدم الفن هذه الطاقة عينها ليصبها في تيار الخلق الفني. ففي الاشتباكات الدامية والمعارك الحامية يختزن الشاعر ما يختزنه من صور وأصوات ومشاعر وانفعالات ورؤى في صدره ووعيه وذاكرته أو عقله الباطن ولا وعيه، لتتفجر كلها وقوداً ومادة للخلق في ظروفه المواتية. إذ ليست عملية الخلق الفني عندئذ غير تعبير التجربة الثورية عن ذاتها ـ عملية ولادة الشكل من المضمون. وبقدر ما تكون الطاقة المخزونة في نفس الشاعر قوية وعميقة وحقيقية بقدر ما يكون تفجيرها متوتراً وقوياً وحقيقياً، ويكون بالتالي مردودها الذي تخلفه في نفس القارئ بالقوة نفسها والإخلاص نفسه. يتبين لنا من هنا تشابه الدور الذي يلعبه، الأمر الذي يذكرنا بنظرية التطهير الأرسطوطالية في وظيفة الفن عامة والشعر المأساتي خاصة إذ ينطلق في "كتاب الشعر" من تحليله لمآسي الشاعر اليوناني سوفوكليس إلى هذه النظرية. فالفن في رأيه يطهر النفس باستفراغه للطاقات المخزونة فيها، ولولاه لعادت هذه الطاقات المعطلة فيها بالوبال عليها، وبتفجيرها تتجنب النفس وبال العطالة.

الثورة في رأينا كالفن تقوم بعملية التطهير على الصعيد النفسي والثوري والجماعي بأن تستفرغ مخزون الطاقات النفسية المكبوتة التي لا تستطيع التعبير عن ذاتها بشكل طبيعي، فتبقى مقهورة في النفس لتخلف فيها التورم و الاهتراء والتبلد والعطالة، وبتفجير الثورة لها وصبها في تيار الفعل تعود الجماعة إلى توازنها النفسي في مجرى طبيعي لا يعوقه كبت أو قهر.

فمن الطبيعي إذن أن لا تخلق الثورة في مرحلتها الحامية شاعرها لأن الفعل الثوري يحول اتجاه القوى النفسية في اتجاه العمل، بينما يختزنها الخلق الفني في اتجاه الإبداع.

وليس من الضروري أن تكون كل الانفعالات التي يفعلها الشاعر خلاقة مخصابة، بل كثيراً ما يستولي عليه انفعالات هادرة عقيمة، لا يرافقها خلق أو خصب؛ وغالباً ما يمهد للأولى بعملية الاختزان التي ألمعنا إليها بينما تحدث الثانية

مجردة عنها. ولا بد من الانتظار طويلاً بعد الثورة لنحظى بنتاج فني منتظر.

هذا لا يعني أننا نحصر عملية الخلق الفني الذي تلعبه القوى اللاواعية في مرحلة الاختزان وننكر العامل الفكري والإرادي الذي يلي مباشرة مرحلة التفجير لتقوم الصناعة الفنية بدورها ووظيفتها استجابة لهذا العامل. فلكل من القوى الواعية واللاواعية نصيبها من عملية الخلق، ولكل من العفوية والإرادة دوره؛ لكن القوى اللاواعية والعفوية تسبقان الوعي والإرادة في الدور لا في الفعل؛ وكل منهما متصل أوثق الاتصال بالآخر حيث لا يمكن فصلهما إلا تسهيلاً للدراسة.

وهنا لا بد لنا من إيضاح أمرين: الأول هو ما ذهبنا إليه في أن انفصال الانبثاق الشعري عن الانبثاق الثوري ظاهرة عامة لا تخلو من شواذ. والثاني هو أنه إذا رافق الثورة عامل إيديولوجي يسهل لعملية الخلق الفني مجاريها، وذلك بتوجيه القوى النفسية في اتجاهها واتجاه الانفعالات الفنية الخصبة. إن أراغون، شاعر المقاومة الإفرنسية في فترة الاحتلال النازي، يعطينا مثلاً واضحاً على أهمية العامل الإيديولوجي إذا تضافر مع العوامل الأخرى، الأمر الذي يستدعينا لتوضيحه وتوضيح علاقته بعملية الخلق والإبداع استكمالاً لجانب مهم من جوانب هذه الدراسة.

بعض النقدة المتأثرين بالاتجاه الماركسي يميزون بين ثورة وثورة على الصعيد الفني، ويضعون فواصل فنية ما بين ثورة وأخرى، فيرون أن الفرق شاسع بين الثورة العمالية التي نشبت في موسكو عام 1917، وبين غيرها من الثورات من حيث التأثير الفني. هذه الثورة التي أعطتنا غارسيا لوركا وناظم حكمت وبابلو نيرودا وغيرهم، لأنها انطلقت من إيديولوجية معينة ونظرة واضحة للحياة و الكون والفن بررتها الأوضاع الاقتصادية والسياسية والاجتماعية السائدة. فإذا تناولنا الثورة الجزائرية على ضوء هذا المنطق فماذا نجد؟

لقد انطلقت هذه الأخيرة من وجودين حياتيين متصارعين: الوجود الفرنسي والوجود الجزائري اللذين لا بقاء لواحدهما في الجزائر إلا بالانتصار على الآخر أو السيطرة عليه. من هنا كان للثورة الأولى شعراؤها وإيديولوجيتها، بينما انعدمت هذه الإمكانية في الثورة الثانية. فبروز العنصر الواعي الإرادي والفكري في نظرة واضحة في الأول وانطلاق الصراع من منطق الحياة والموت للوجودين المتصارعين في

الثانية، هو الفارق الجوهري الذي أنعم على الأولى بشعرائها وحجبهم عن الثانية.

ليس العامل الإيديولوجي وحده هو الذي خلق بابلو وناظم ولوركا. ومن الظلم الكبير أن لا يلاحظ هؤلاء العوامل الأخرى التي لا تقل خطراً عنه والتي قد تفوقه في القيمة؛ ومن الظلم الكبير أيضاً والتحريف التاريخي القول أن هؤلاء كانوا من نتاج الثورة البلشفية لأنها كغيرها من الثورات لم تنجب شعراً. ويمكننا أن نؤيد ما ذهبنا إليه بما يلي:

1 ـ إن الذين يحتجون بالشعراء سالفي الذكر يقفون في صفنا إذ ليس هؤلاء أبناء للثورة بقدر ما هم أصحاب أيدبولوجية معروفة.

2 ـ لم تكن الثورة البلشفية الكاشف عن عبقرياتهم ومواهبهم الشعرية، لأنهم لم يصدروا عنها في معاناتهم الشعرية، فجذورهم الحقيقية تمتد في تراث بلادهم وإنسانها والمراحل التاريخية التي اكتنفتهم.

3 ـ لم يكونوا روسيين؛ أضف إليه أن ولادتهم الشعرية لم تكن إبّان القتال والمراحل الضارية.

4 ـ جاؤوا بعد الثورة، أي لحقوا بها. لقد غنوا نضالية الإنسان في بلادهم فمجدوا بهذا نضالية كل إنسان، ولعل إنسانيتهم هي أساس عالميتهم وعالمية شعرهم.

فالشاعر الحق والشاعر الكبير حتى ولو كان ملتزماً إيديولوجياً، أي كان صاحب نظرة واضحة إلى الحياة والكون والفن ـ لا التزاماً مفروضاً عليه من خارج نفسه وقناعته ـ يستطيع أن يوفق بين وعيه ولا وعيه، وبين عفويته وإرادته فتستحيل الانفعالات المهدورة في اتجاه الفعل إلى انفعالات مبدعة خصبه في اتجاه الخلق. ولإيماننا بالدور الذي يلعبه الفكر والوعي متى اقترنا بالعفوية والتجربة وتخمرا عبر النفس، نحلم بالشاعر الثوري.

لم نقصد بقولنا إن الثورات لم تنجب شعراء أن يكون دستوراً ينتظم كل الثورات الإنسانية بقدر ما قصدنا إلى تنبيه الأنظار إلى أمرين: الأول هو أن هذا الأمر ظاهرة بارزة في استقرائنا لتاريخ الثورات الفعلي والأدبي.

والثاني هو أن الشعر يتطلب كثافة في الانفعالات والقوى النفسية، تستهلكها الثورة في مجراها الحاد والآني، بينما لا بد في عملية الخلق الفني من مرحلة الاختزان والتخمر، لتأتي بعدها مرحلة التفجير الإيحائي الذي تولده شرارة

الانفعال الخصب والذي يتصف به الخلاقون من الشعراء.

هل لنا إذن أن ننتظر الشاعر الثوري ونتشوق إليه؟

ستة أعوام والدم يستسقي الدم. إن استبسال جميلة بوحيرد وتضحيات الجزائريين المتتابعة وبطولاتهم الفذة، أقوى ألفي مرة من أي قصيدة دُبجت في الثورة الجزائرية. ومتى ارتفع شعراؤنا إلى مستوى هذه البطولات على الصعيد الإنساني والفني نستبشر خيراً بميلاد شاعر ثوري وببزوغ شعر يليق بالثورة.

فإن كان أغلب شعرائنا لم ينطلقوا في الذي قالوه في الجزائر من التجربة فمن أي شيء انطلقوا إذن؟ وكيف يمكننا أن نعلل هذه الغزارة النسبية التي ظهرت في شعر النضال الجزائري في السنوات الأخيرة؟ للجواب على ذلك لا بد من نظرة عاجلة وعميقة تستجلي لنا الخطوط الكبرى للحالة النفسية والفكرية والأدبية التي اكتنفت هذا النتاج الشعري المعين. وللتمكن من فهم هذه الحالات فهماً شاملاً وصحيحاً لا بد لنا أيضاً من تبين الروافد الفكرية العالمية عامة ووجهها الأدبي بشكل خاص، التي يصعب على الباحث تجاهلها أو عزلها عن اتجاهاتنا الفكرية المعاصرة، وإلا كان فهمنا مشوهاً وقاصراً بعزلنا الفكر عن الفكر، وإنساننا عن الإنسان في العالم في هذه المرحلة الدقيقة والحاسة من تاريخ فكرنا المعاصر. وأي منا يستطيع أن ينكر قيمة الروافد الفكرية التي انصبت علينا من كل حدب وصوب من ماركسية ووجودية وقومية وغيرها؟

بعد النكبة الفلسطينية عام 1947 أخذنا نتلمس حاجات جديدة تبزغ في عالم فكرنا وأدبنا الحديثين كما تلمسنا تطورات جديدة عند مفكري وأدباء الضاد وأخذنا نقرأ كتباً ومقالات وتعليقات، ونشهد مؤتمرات وصحفاً ومجلات بل أحزاباً تولي اهتماماً كبيراً للدور الذي يجب أن يلعبه الأديب عامة والشاعر خاصة في القضايا القومية، نذكر منها مؤتمرات أدباء العرب والمناظرة التي جرت بين الدكتور طه حسين والأستاذ رئيف خوري كما نشير إلى المقالات التي كانت تنشرها مجلة الآداب في هذا الصدد. فصيحات الالتزام كانت ترنّ من كل جانب، وتعود فكرة الالتزام في الأدب عندنا إلى مصادر أربعة:

1 ـ أزماتنا ومشكلاتنا النفسية الاجتماعية التي تلح علينا لنتخذ موقفنا ونعين مكانتنا.

2 ـ ما ترجم من الفكر والأدب الوجوديين، بشطريهما الإفرنسي خاصة:

سارتر وكامو.

3 ـ ما ترجم من النظرات الماركسية والشيوعية في الفكر والأدب.

4 ـ مواقف الأحزاب العقائدية القومية من القضايا العامة.

لم يكن الالتزام بادئ ذي بدء مما تنادي به الفكرة الوجودية السارترية، ولكن جملة من الظروف التاريخية دفعت سارتر إلى موقف الالتزام، فبين عام 1936 وابتداء الحرب الكونية الثانية 1939، أخذ المتابعون للفكر الوجودي السارترييتلمحون تطورات جديدة خلقتها الأحداث اللاهبة التي عصفت بفرنسا، أبرزها الاحتلال النازي الذي خلف حالة فكرية نفسية تذكرنا إلى حد بعيد بالحالة الفكرية النفسية التي خلفتها في حياتنا النكبة الفلسطينية والحرب الفرنسية الجائرة في الجزائر، الأمر الذي حدا بنا كما حدا بجان بول سارتر وبعض المفكرين الفرنسيين إلى الدعوة إلى الالتزام في الفكر والأدب. أما الالتزام السارتري فتعود جذوره إلى نظرة واضحة للحياة والكون والفن بينما التزامنا حاجة قومية قاهرة، وموقف فكري مستعار. فالشكل هناك ينبثق من الجوهر، أما عندنا فالجوهر مداهم يبحث عن شكل جاهز، وهذه هي مأساة الانفصال في حياتنا الفكرية المعاصرة بين الروح والشكل. نفتش عنه عند الحاجة في التجارب الإنسانية الطليعية أو المتقدمة فإذا كانت مأساتنا مأساة الفكر والروح، فهي بنفس النسبة مأساة الشكل الذي يلبسه هذا الفكر وهذا الروح. إذ ليس من بأس أن تنفتح حياتنا على الإنسان وحضارته وتجاربه أياً كان هذا الإنسان وهذه الحضارة، شريطة أن يكون انفتاحها منوطاً بأمرين: الأول، أنه ينطلق من حاجاتنا الفكرية والنفسية العميقة. والثاني، أن يكون انفتاحاً روحياً يمتص التجارب الإنسانية ويهاجمها من داخل فيأتي شكلها منها وفيها لا غريباً عنها أو مستعاراً لها، وإلا فما معنى أن تنفتح حياتنا على التراث الإنساني انفتاحاً ظاهرياً، يسكت توقدنا الروحي بأشكال جاهزة جائرة.

فالوجودية حين التزمت، لم يكن التزامها جاهزاً بل لعل نشأتها الأولى كانت بعيدة كل البعد عن مثل هذه المواقف. كان التزامها تلبية لحاجة فكرية

نفسية وقومية. فالموقف هنا يتبع الجوهر وينبثق منه، بينما تنعكس المعادلة عندنا حينما ندعو إلى مواقف نحاول أن نسند بها جوهرنا المداهم.

صحيح أن سلوك الإنسان الفرد في السارترية يخصه وحده وينبع من ذاته ووجوده، غير أن الإنسان الكائن يتحقق في الآخر، ولما كان تحققه في الآخر نوعاً من الوجود الاجتماعي أساسه الفرد، فإن ذلك كله يتطلب نوعاً من الالتزام تفرضه على الكائن طبيعة وجوده وذاته وصيرورته، لا القوى الخارجة عنه. ولعل هذا كله ينبثق من طبيعة موقف الوجودي من الحرية. إنها تعني الاختيار والاختيار يعني المسؤولية؛ فلا بد إذن من نوع من الالتزام الداخلي الكياني لا الشكلي أو الخارجي. هذه الروح ذاتها تنعكس في الأدب الوجودي الذي يتسلل إلى نفسك بدون التزام فأين التزامنا من كل هذا؟

الماركسيون أيضاً يلتزمون. ولكن منطلق الماركسية الالتزام هو غيره في السارترية. يقول ماركس وإنغلز في البيان الشيوعي الأول ما معناه: أن الأدب الحق هو الأدب الذي يعبر عن الطبقة العاملة في صراعها التاريخي ضد الطبقات المستغلة ويصم ما عداه بالفردية والبرجوازية. ولكن كيف يمكننا أن نوفق بين التزام الماركسيين وضحالة الأدب الذي خلق في ظلال نظريتهم وضآلة شأنه؟ إن الالتزام في الماركسية مفروض من الخارج على الكائن، هذه الآلة الصغيرة في مكنة الدولة الكبيرة، أو قل في مصلحة الطبقة البلوريتارية التي تمثلها. غير أننا نرى أن الالتزام ينبع من صميم الكائن ومن حريته في الفكر الوجودي - هذا الكائن هو أساس الوجود وغايته لا مجرد آلة فيه.

فالالتزام في الماركسية إذن ظاهري شكلي لأنه مفروض، يتجوهر في الوجودية السارترية لأنه ينبع من داخل. فالالتقاء بين الوجودية والماركسية كان موقتاً وظاهرياً مع أن الماركسيين في فرنسا قد صفقوا له طويلاً. ولم نكن لنقف هذه الوقفة عند الالتزامين عينهما لولا صلتهما بالالتزام عندنا ورفدهما إياه، بالإضافة إلى أزماتنا ومشكلاتنا الحادة التي كانت وما تزال تلح علينا وتدفعنا دفعاً لنتخذ وجهتنا ونعين مكاننا. فإذا كانت استجابتنا لأزماتنا استجابة ناضجة نبعث منها مواقفنا ووجهاتنا وبالتالي مكانتنا، وإن لم تكن كذلك دفعتنا إما إلى ارتجال المواقف أو استعارتها دون أن نتمثلها، فلا تمر إلى الوجود منا، من خلالنا

نحن، من خلال فكرنا وذواتنا، فلا نلبث أن نتحسس بعد فترة من الزمن مأساة الانفصال بين تجاربنا الروحية والأشكال الجاهزة.

هذا كله يضع يدنا على الجوانب الفكرية والنفسية والوطنية التي أحاطت بشعر النضال الجزائري، كان مردوداً للدعوة إلى الالتزام التزاماً شكلياً لا يلي الحاجة النفسية والفكرية والفنية لجوهر وجودنا المداهم في أزماتنا الحديثة غير تلبية ظاهرية، تواكب المشكلة مواكبة شعرية برّانية، ليس في استطاعتها تحمل الوهج في الأغوار. ويمكننا أن نجمل الدوافع التي تكمن خلف أغلب ما كتب في الثورة الجزائرية من شعر بين 1955 ـ 1960 بما يلي:

1 ـ الإحساس بضرورة موقف نضالي في الشعر والصدور عن تجربة شعورية.

2 ـ وطأة الدعوة إلى الالتزام التي امتدت بعد النكبة الفلسطينية واحتدمت احتداماً ظاهراً بعد إعلان الثورة الجزائرية، والالتزام هنا مع رافديه الوجودي والسارتري.

3 ـ دوافع إنسانية ووطنية.

4 ـ دوافع فنية.

وقليلون جداً الذين استطاعوا أن يوفقوا بين إخلاصهم لفنهم وإخلاصهم للقضية القومية. وبخاصة إذا أوضحنا أن غالبيتهم من الذين لم تكتمل ثقافاتهم وشخصياتهم الفنية وما يزالون بعد في طور البناء والاكتمال.

إن الأحداث التي مرت على بلادنا بعد الحرب الكونية الثانية، ما تزال مادة شعرية غنية، والعبقريات الشعرية متوفرة لدينا، و"الشعر صعب وطويل سلمه" والدعوة إلى الالتزام أعطتنا محصولاً رديئاً من الناحية الفنية وإن خدم الثورة خدمة آنية ومحلية وموقتة من الناحية الوطنية، فالشاعر إن لم يتوحد بالثورة ويتوفر له فكر وخلق ثوريان لا يمكن أن يكون شاعراً ثورياً.

إن التجربة الثورية أمر ضروري لكل شاعر يريد أن يغني ثورة ويكوّن رؤياها. وليس كثيراً على الشعب الذي خلق الثورة الجزائرية أن يمنحنا الشاعر الثوري.

# المشهد الشعري
# بين التجدد والموروث

الشعر فن من فنون القول. له شروطه ومواصفاته. وهو سابق على المقاومة. يدخل في تاريخ الآداب العالمية. ويتميز بأجناسه الملحمية والقصصية والدرامية والتعليمية والغنائية. كما يتميز بتنوع مصطلحه وأساليبه. والشعر كالعلم والفلسفة والدين والتاريخ مقولة أساسية من مقولات الحضارة وتجلياتها. يأخذ منها. وتأخذ منه. لكنه يخضعها للتخييل والحدس والإحساس والغناء.

أما المقاومة فهي فعل ينبثق من الانتماء إلى هوية قومية أو وطنية مخصوصة، متى تهددتها المخاطر. وأحاط بها العدوان والويل.

والمقاومة قد تكون بالسلاح. أو بالفكر. والسياسة والشعر. أو بها جميعاً. لكنها ليست لها عالمية الشعر. فاقتران الشعر والمقاومة ليس عالمياً. وهو محصور بالأوطان والأمم التي خضعت للاحتلال من الأمم الأخرى. أو الاستيطان.

لذلك كان ترتيب العنوان محافظاً على أولوية الشعر. فالمقاومة عطفت عليه.

والأغراض الشعرية أو موضوعاته لها أيضاً صفة العالمية. فمعظم التقاليد الشعرية في العالم تحتوي أغراضاً من مديح ورثاء وهجاء وغزل واعتذار تبلور تقنيات فنية لهذه الانفعالات والعواطف.

فالشعر العربي، والشعر الأوروبي بلغاته المتعددة. سواء في هذه الأغراض. لكنهما ليسا موحدين. فعلى حين أن الغزل عالمي ومثله الرثاء والمديح والهجاء إلا أنّ الخمريات والطرديات والاعتذاريات قديماً لا تتوفر في التقاليد الشعرية الآخرى توفرها في شعرنا العربي لأسباب نفسية واجتماعية وتاريخية لسنا في مجال التفصيل فيها في هذه الدراسة.

كذلك الشعر الوطني أو ما يطلق عليه القوميات والوطنيات سواء في الدفاع عن الوطن أو الحنين إليه. فهو من أغراض القصيدة العربية الحديثة. نشأ من جزاء استعمار البلدان العربية أو الهجرة منها إلى العالم الجديد.

أما شعر المقاومة فهو أكثر توفراً في التقاليد الأدبية الأخرى من الشعر الوطني لتوفر الأسباب التي توفرت لشعرنا. وأعني الاحتلال والعدوان. فالحرب

الأهلية الإنسانية بين الجمهورية والفاشية (1936م) خلقت شعرها المنبثق من حركة مقاومتها. كذلك حركة المقاومة الفرنسية إبان الاحتلال النازي لفرنسا في الحرب الكونية الثانية، وحركة المقاومة السوفياتية للغزو الهتلري لموسكو والأراضي الروسية.

أما عندنا في الشعر العربي في الشعر الوطني شعر المقاومة توأم تولد الأول بدافع الحركة الاستعمارية والثاني بعامل الاحتلال للأرض العربية وعدوان الحركة الصهيونية على فلسطين وسوريا ولبنان بنيّة الاستيطان. والعدوان على العراق وتونس ومصر لحماية هذا الاستيطان.

تحكمت بشعر المقاومة عوامل عدة. وساهمت هذه العوامل بإعطاء هذا الشعر تياره وملامحه وشكله.

أولاً: شعر المقاومة رافد من روافد حركة الشعر العربي الحديث ككل، رغم تفاعله مع الواقع الوطني وظروف الاحتلال، إلا أنه ورث أدواته ومفرداته الفنية من تقاليد ومصطلح القصيدة العربية شكلاً ولغة وإيقاعاً، كما استفاد من حركة الحداثة الشعرية وما رافقها من مذاهب وتيارات فكرية وفنية على المستويين القومي والعالمي.

ولا نذيع سراً إذا أعلنا أن حركة المقاومة الفلسطينية لم تكن حكراً على الفلسطينيين. بل شاركهم فيها إخوانهم بالعروبة ولاسيما سورية ولبنان والأردن ومصر والعراق. وكما في الحياة كذلك في الشعر. فما كتب من شعر المقاومة شارك به الرواد قبل أن يتبلور ويتركز بأسماء بعينها من فلسطين. وعلى سبيل المثال لا الحصر نجد في ديوان بدر شاكر السياب ونزار قباني وعمر أبي ريشة وبدوي الجبل وغيرهم قصائد عديدة يمكن أن تندرج في شعر المقاومة.

استنفرت الثورة الجزائرية قرائح الشعراء لا في الجزائر فحسب بل في العراق وسورية ومصر وغيرها. فلنزار قباني قصيدة بعنوان جميلة بوحيرد وكذلك للسياب قصائد عدة حول جميلة وغيرها من رموز المقاومة.

وقد أصدرت مجلة شعر في بيروت عدداً خاصاً و17 شتاء (1961م) عن شعر المقاومة لنا فيه قصيدة سمفونية بعنوان "فرنسا والريح المجنونة" عن الثورة الجزائرية ودراسة بعنوان "شعر النضال الجزائري على ضوء التجربة الثورية"[*].

---

[*] محمد محيي الدين ـ الشعر الثوري والشعراء العرب ـ العدد نفسه ـ ص145-150.

ويمكن القول: إن قصيدة الشعر المقاوم كما عرفناها عند الثلاثي محمود درويش وتوفيق زيّاد وسميح القاسم مدينة إلى الشعر الوطني روحاً كما عند إبراهيم طوقان وأبي سلمى وغيرهما. كما هي مدينة من حيث الشكل إلى حركة الشعر الحديث لاسيما في مرحلة الريادة وما حققته هذه المرحلة من إنجاز في شكل القصيدة العربية ومصطلحها وإيقاعاتها.

كما استفاد هؤلاء من شعر المقاومة كما عبر عنه شعراء غير فلسطينيين من الطليعة العربية.

وتميزت حركة الشعر المقاوم بانفتاحها على شعر المقاومة في العالم لاسيما حركة المقاومة الفرنسية ورموزها كبول إيليوار ولويس أراغون ومن قبلها شعر الثورة الأهلية الإسبانية.

فبالإضافة إلى عقيدة الالتزام التي أنزلت الشعر الفن من برجه العاجي إلى الحياة والواقع قام مذهب الواقعية الحديثة بمصطلح النقد الأوروبي والواقعية الاشتراكية بمصطلح النقد في الفكر الماركسي بترسيخ علاقة الشعر أو الفن بالواقع كان بابلو نيرودا وناظم حكمت من أعلامه وغارسيا لوركا عدّ من طلائع هذا الاتجاه الذي تأثر به الشعر في العراق مع عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وشعراء المقاومة الفلسطينية الذين مرّ ذكرهم.

تعودنا من الشعر أن يستلهم الفطرة والطبيعة وأن ينهل من الوجدان ونبض القلب مما جعله يستحق المصطلح: الشعر الغنائي أو الوجداني. لكن التراكم الشعري لقرائح وفطرات أجيال شعرية متعددة جعلت الشعر يتولد لا من الطبيعة الطبيعية والإنسانية فحسب. بل من الذاكرة الفنية أيضاً. فأصبحت القصيدة تلد ولادة حضارية بمعنى أن تراكم الشعر في الوجدان والذاكرة جعل الشعر يتولد من الشعر بالإضافة إلى نبض القريحة والفطرة.

ففي مدرسة البديع متمثلة بابن المعتز تنوعت الصور الشعرية بين البياتية والحسية وفقاً لمصطلحات شعرية بلاغية تعبق بأكثر من حاسة السمع التي تكفلها الإيقاع العروضي ونسق التقفية.

انظر قوله في وصف الهلال:

**انظر إليه كزورق من فضة**

# قد أثقلته حمولة من عنبر

فتشبيه الهلال بالزورق يستدعيه شكله المجوف وجعله من فضة إشارة إلى توهجه وإشعاعه النوراني وترشيح التشبيه أثقلته حمولة من عنبر يصف حركته المائلة وعبق العنبر فيدعم حاسة العين بحاسة الشم تعانقهما حاسة السمع بإيقاع البحر الكامل ونسقه الموسيقي.

وتتآلف الحواس أو معظمها لتعبر عن استجابة النبض الإنسانية متمثلاً بالفطرة الشعرية إلى الطبيعة الطبيعية فكأنما الشعر يبتكر طبيعة فنية على الطبيعة الطبيعية. مما يذكرنا برأي أرسطو في كتابه وتفسيره للإبداع الشعري بأنه محاكاة للطبيعة. إلا أنني أميل إلى القول أن الشعر والفن عامة ليس مجرد محاكاة للطبيعة. بل تفاعل الفطرة مع الطبيعة والخروج من هذا التفاعل بإبداع طبيعة فنية إنسانية على الطبيعة الطبيعية.

لكن توسل الحواس للتعبير عن الفطرة الشعرية لا يكتفي عند أبي تمام وأبي العلاء والمتنبي وغيره باهتزازات المرئية المسموعة المشمومة أو الملموسة بل يضيف للشعر أن يعانق اختلاج الفكر نبض القلب (أو النبض الاختلاج) ليعبر عن الاستجابة الشعرية للصورة الطبيعية. فيركب الشعر تركيباً إبداعية آخر. لا يعكس محاكاة الطبيعي بقدر ما يعبر عن التصور الشعري الذي يقدم رؤية إنسانية لا تحاكي الطبيعي بقدر ما تبتكر أو تبدع من خلال الوجدان والمخيلة وألق الفكر طبيعة فنية.

انظر مزاوجة نزار قباني للطبيعتين الطبيعية والفنية في وصفه لشعر الحبيبة في قوله:

***يا شعرها على يدي***

***شلال ضوء أسود***

## ألمهسنابلاً

# سنابلاً لم تحصد

وقول المتنبي في شعب بوّان:

***يقول بشعب بوان حصاني***

***أعن هذا يسار إلى الطعان***

بعد قوله:

***وألقى الشعر منها في ثيابي***

***دنانيراً تفر من البنان***

يعني في رأي المتنبي:

كيف نترك هذا الجمال الطبيعي؟

ونذهب للحرب..

هذا اللمح الإنساني نبض للقلب يتألق في اختلاج الفكر ليعبر المحسوس عن استجابة النفس الإنسانية للطبيعة والحياة.

تغيرت الحياة وتغير الشاعر معها فتغيرت القصيدة العربية الحديثة بما فيها قصيدة المقاومة. فالشاعر الحديث يعبر عن حياته الحديثة بكل ما فيها من صراع داخلي للذات وصراع خارجي مع الآخر. لم يعد يحاكي التراث في نماذجه الخالدة. بل يبتكر نماذجه الشعرية من تجاربه الحاضرة مستفيداً من جذوره الثقافية والأدبية ومشرعاً أبواب مخيلته وفكره للتراث الإنسانية في حيويته الحاضرة وموروثه ومخزونه الضخم متمثلاً وهاضماً أبرز روائعه فقصيدة المقاومة عندنا. لم تكن معزولة عن تجارب الآخر الشعرية وصراعه مع الاحتلال أياً كان نوعه نازياً أو

فاشياً إمبريالياً. تغيرت مضامين تجارب الشاعر العربي الحديث فتغير معمار القصيدة وتغيرت بنيتها ولغتها ورموزها وإيقاعاتها العروضية وأساليبها.

وانفتح الشعراء على التجارب الشعرية الحديثة في العالم. فتعرفوا على النزعات الجديدة في أوروبا في شقيها الغربي والسوفياتي وأثرها على الإبداع الشعري الحديث في أمريكا اللاتينية وبعض من الأقطار في الشرق.

فالواقعية الحديثة بانتشارها بمساحة هذه البلدان كان لها الأثر الأوسع كما أن شعر المقاومة الفرنسية لبعض شعراء السريالية لم يكن في معزل عن تأثر مماثل.

والحداثة الغربية بشكليها الأوروبي والأنجلوسكسوني وجدت طريقها إلى نطاق واسع من الطلائع الشعرية.

فالإبداع الشعري لم يبق رهيناً لحركات الإحياء بل مارس مغامرات جريئة مع جماعة أبولو ومجلة شعر ومحبي الرومانسية والرمزية والسريالية عن طريق الترجمة أو إتقان اللغة الأصل.

استطاع شعراء الوجدان أن يطوروا القصيدة الغنائية إلى قصيدة درامية لا تتكلم عن ذات الشاعر وهمومه فحسب بل تعبر عن مأساة الاقتلاع من الوطن والأرض التي خلفتها الهجمة الأوروبية.

المغرب العربي الكبير ووادي النيل بتوسع استعماري أبقى الأراضي المغزوة تحت الوصاية والسطوة. واضطر إلى احتلال المنطقة العربية من الهلال الخصيب إلى الجزيرة العربية والخليج العربي وطريق الحرير إلى الهند. ورغم عدم توازن القوى بين المستعمِر والمستعمَر إلا أن الشعوب استطاعت أن تستعيد حرياتها، وتمارس تقرير المصير، وتحوز على استقلالها وحقوقها بالتطورات التي شهدها العالم بعد حروب عالمية تغيرت خلالها العلاقات السياسية والاقتصادية بين الشعوب وبزغت إستراتيجيات دولية حديثة تغير ترتيب الصلات بين المستعمِر والمستعمَر، وواجهت بعض الأوطان لا الاستعمار بل الاستيطان كما في الجزائر وبعض البلدان الآسيوية لفيتنام اللتين حققتا تحركهما بثورات شعبية ناجحة طردت القوى الغربية واقتلعتها من المستوطنات التي كانت بمثابة قلاع إستراتيجية لتحقيق مصالحها العليا.

وتفجر الوجدان الشعري بقصائد تعبر عن التوق إلى حرية تامة لا تحدها وصاية أو رعاية. ظلت الذات هي الينبوع الذي يصدر عنه الشعر. ولكنه بنبرة حديثة تتوحد فيه الذات الخاصة بالذات العامة بتغنٍ وجداني درامي يعبر عن الهوية والانتماء ويتفجر بعاطفة سخية صادقة صادرة عن تجربة شاعر ينطق باسم الجماعة لا ذاته فحسب كما في قصيدتنا:

## محمد الدرة يخاطب أباه

*أبي يا أبي ليت هذا الجدار*

*يرد لروحي جسمي النحيل*

*يؤزّ الرصاص وكفاك باللحم*

*تدفع عنّي حدّ الصليل*

*أبي فلأمتْ ضمنيضمني*

*قبيل الوداع وقبل الرحيل*

*فإخوتي الجائعون هناك*

*ولا خبز لا ماء يشفي الغليل*

*وأم تضم الفراخ الصغار*

*وقلب يرف على المستحيل*

*أبي فلأمتْ قبل أن يقتلوك*

*فإنك أنت المعين المعيل*

*وأغمض جفني على صورة*

*مثل السنابل فوقي تميل*

نموت هنا تحت جفن الورى

وسنسقط مثل جذوع النخيل

وهذي فلسطين شاردة

تفتش عن ضامنٍ أو كفيل

صهاينة جردت نابها

لتفترس القدس بعد الخليل

وقناصة ليس في شرعهم

سوى القتل، فالموت ليل طويل

تغط على الحقل مثل الجراد

فيغتصب الغدر رحم الحقول

أبي يا أبي إن روحي

تفيض على الأفق مثل جراح

وكيف نخصّب هذي الحياة

بغير الدم الحرّ في كل جيل

نصب على الأرض أرواحنا

فيصفو التراب وتزهو الحقول

أبي يا أبي صار جسمي

لقلبي المروّع ترساً ضئيل

فمدده حولك حتى يصونك

يا أبتي في الزمان البخيل

نموت ولكننا عائدون

ونفنى لنرجع مثل الفصول

على صخرة القدس أرواحنا

ترفرف مثل الضياء الجميل

إذا كان من حلمهم أن

وشرعهم قاتل أو قتيل

فإنا سنطلع في عتمهم

شموساً تزيح الظلام الثقيل!!![1]

[1] محمد الدرة هو شهيد من شهداء أطفال الحجارة.

# المقاومة والمرأة الأسطورة

## جميلة بوحيرد (عند القباني) بين الصورة والأسطورة

قصيدة نزار قباني "إلى جميلة بوحيرد" مهمة لأنها أولى قصائد نزار في المقاومة ولأنها تخرج الشاعر من عالمه الذاتي والغنائي إلى صورة موضوعية عن المناضلة الجزائرية.

إنه يرسم لنا صورة محسوسة. ويحاول أن يعمقها بالإيمان والنضال.

نزار الذي يستغرق في الذات من قصائده عن المرأة يخرج إلى الموضوع في هذه القصيدة ولكنها ما تزال تحمل بصمة نزار الجسد. الجسد هو كل شيء اضطهاد الجسد هو اضطهاد للروح كسر شوكة الإيمان في الداخل، لا يتأتى إلا بكسر الجسد.

الجسد كما عرّفه نزار في قصائد الحب وجهاً وشعراً وصدراً ونهداً لكنه في القصيدة إياها يتعرض الجسد لا للإعجاب بل للعذاب والنار.

وولع نزار بالرسم قديم، لقد حاول في بداياته أن يكون رساماً لكنه قفز إلى الشعر.

إنه في قصيدة المناضلة الجزائرية يرسم لنا صورة شخصية عنها اسمها رقم زنزانتها تعبدها في السجن وقراءتها للقرآن سورتي "الفتح" و"مريم" وانتقاء السور هنا مناسب للمناضلة المسجونة، لكنه ما يزال الشاعر الغزلي حين تشد عينيه صور الجمال والبهاء في المرأة.

**عيناي كقنديلي معبد**

يقرب التقوى ويستبعد الشهوة في هذه الصورة، لكنه يتخطفه الشوق هنا وهناك إلى سيماء الفتنة وملامحها:

***والشعر العربي الأسود***
***كالصيف كشلال الأحزان***
***في الصدر استوطن***
***زوج حمام***

والثغر الراقد
غصن سلام

لكنه مع اهتمامه بصورتها الحسية يؤكد صورتها المعنوية:

امرأة
من قسطنطينة
لم تعرف شفتاها الزينة
لم تدخل حجرتها الأحلام
لم تلعب أبداً كالأطفال
لم تغرم في عقد أو شال
لم تعرف كنساء فرنسا
أقبية اللذة في بيغال(*).

ثم يأتي بعد رسم الصورة في الشكل والعمق صراخ الشاعر:

هل تحت الكوكب
يوجد إنسان
يرضى أن يأكل.. أن يشرب
من لحم مجاهدة تصلب؟

...

...

انتصروا الآن
على أنثى
أنثى كالشمعة مصلوبة..
ثم يختتم بالكلام عن التاريخ والمعاضلة
وصور العذاب:
القيد..
يعض على القدمين
وسجائر

---

(*) هي الشهوة والبغاء في باريز.

*نُفقاً في النهدين*

...

*تاريخ امرأة من وطني*

جلدت مقصلة الجلاد

...

*ما أصغر جان دارك فرنسا*

*في جانب جاندارك بلادي*

نزار في هذه القصيدة يمزج الذاتي بالموضوعي. ويستخدم مفردات الغزل والحب وربما بعض صور الشهوة. الشعر والنهدان في سياقات الاضطهاد والعذاب.

ونحن نعلم أن الوصف وهو من أغراض القصيدة التقليدية هو أقرب إلى الشّعر الموضوع منه إلى الذاتي خلافاً للأغراض الأخرى.

لكن نزار يرسم الصورة الحسية ويعمقها بضربات ريشة تهتم بالأبعاد المعنوية.

وتخليد التضحية بالذات هو الذي يرقى بالإنسان إلى الاستقلال لا بل الخلود.

إلا أن الاضطهاد والعذاب هما الجسر الذي يقود إلى فردوس الحرية، جميلة بوحيرد تستدعي جاندارك وحريقتها إلا أن شهيدة الجزائر أسمى من شهيدة فرنسا... وهو موقف ذاتي محض يعبر عن غضب كامن.

نزار يستهل قصيدته بمعادل وصفي إذا صح التعبير ولكنه يتوسطها ويختمها باختلاج الذات ولمعانها.

فهي مزيج من شعر الوجدان الذي تتقمص فيه الذات الموضوع وتتقنع بالصورة لتلامس الأسطورة.

لكن نزار يعود إلى الحقيقة والتاريخ في "قصيدة" آخر عصفور يخرج من غرناطة ويجعل مأساة فاطمة وخروجها من الجنوب مأساته ومأساتنا جميعاً.

# جميلة بوحيرد (عند السياب)
# بين الأسطورة والتاريخ

ظل نزار قباني في قصيدته عن جميلة بوحيرد مشدوداً إلى الواقع وصورته التاريخية المحسوسة لذلك لجأ إلى الوصف والصورة: ليعبر عن الذات حتى لامس الأسطورة. أما بدر شاكر السياب فينطلق إلى الفكرة فكرة الفداء والتضحية في معاناة الشهيدة الحية جميلة ولكنه يستدعي تجليات هذا الفداء وهذه التضحية في سيرورة التاريخ. فالموت شهادة أو اضطهاداً هو طريق الحياة يتجلى في التاريخ كما يتجلى في الأسطورة.

ويخرج السياب في مقدمة القصيدة والخاتمة بنضال جميلة وعذابها من إطار الثورة الجزائرية إلى إطار النضال القومي بتجليه التاريخي والإنساني. فيتوسل الأسطورة الحية لتزحزح طغيان الداخل لا طغيان الخارج فحسب بينما يكتفي نزار بالتأكيد على القيمة الإنسانية بالحوار مع الآخر الفرنسي الذي يشاركنا بهذه القيمة لكنه في الخاتمة يترك النبرة الشعرية كاملة للنعرة القومية:

**ما أصغر جاندارك فرنسا**
**في جانب جاندارك بلادي**

وحين يستدعي نزار الأسطورة والصلب يستحضرهما لفظاً معرى عن الطقوسية والبعد الأسطوري، ويكتفي بالاعتزاز بجاندارك بوحيرد ولوم الآخر الفرنسي لخروجه على القيم الإنسانية.

ويختار بحراً يلائم الحديث المحكي وهو بحر الخبب، ورغم اعتماده على شكله المنطلق أو الحر وتوزيع التفعيلة توزيعاً متفاوتاً في الأسطر لا متساوياً، إلا أن لجوءه إلى الوصف والصورة الحسية يسبغ على القصيدة مسحة كلاسيكية. ولعل القباني كان محكوماً في هذا بتوجهه إلى قاعدة متلقين عريضة تستوجب الرنة الحماسية وحساسيتها الموروثة إلى جانب القصيدة اللوحة التي رسمها لجميلة. فالتزم نسقاً متنوعاً من القوافي إلى جانب تفعيلة الخبب المنطلقة التي أعطته مساحة نسبية من الحرية ليتوجه إلى الجماهير لا النخبة في قصيدة: جميلة بوحيرد.

قصائد السياب عن المقاومة الجزائرية أو ثورتها تخرج من إهاب المناسبة إلى رؤيا ثورية ككل. تجسد النزوع الثوري في العراق ومقاومته للطغيان الذي وقف السياب وشعره على النضال ضده، نزوع ثوري يعبر عما في الجزائر والعراق في آن في الأفق العربي.

ففي قصيدة "رسالة من مقبرة" يبعث الشاعر من قاع قبره في العراق رسالة إلى المجاهدين الجزائريين

***من عالم في قاع قبري أصيحْ***
***لا تيأسوا من مولد أو نشور***

...

...

***يشارك.. في وهران، أصداء صورْ.***
***سيزيف ألقي عنه عبء الدهور***
***وأستقبل الشمس على الأطلس..!***
***آه لوهران التي لا تثور***

ووهران هذه في خاتمة القصيدة ليست وهران الجزائر. إنما هي بغداد التي لا تثور. وربما المدن العربية الأخرى.

أما خاتمة قصيدة "إلى جميلة بوحيرد"

***إنا سنمضي في طريق الفناء.***
***ولترفعي أوراس حتى السماء***
***حتى تروى من مسيل الدماء***
***أعراق كل الناس، كل الصخور***
***حتى نمس الله.***
***حتى نثور***

إن جميلة التاريخ بالفعل الثوري تجعلنا نرفع أوراس حتى السماء أوراس الثورة حتى نمس الله حتى نثور، وهران التي لا تثور في قصيدة "رسالة من مقبرة". تتدفع إلى الثورة بفعل الفداء والتضحية، وبذل الدم الذي يرتقي بنا إلى المقدس. أما افتتاحية قصيدة "جميلة بوحيرد" فهي تعبر عن الإحباط الثوري نفسه الذي عبرت عنه "رسالة من مقبرة" ولكن بصور مجازية مختلفة.

قاع القبر فيها يعادل في "قصيدة إلى جميلة...":

***باب علينا من دم يقفل***
***ونحن في ظلمائنا نسأل***

...

...

***إن عربد الوحش الذي يطعمون***
***من أكبد الموتى فمن يبذل***

إنها جميلة المشبوحة الدامية التي ترفعنا من ظلمة الطين إلى سموات الدم:

***حيث التقى الإنسان والله، والأموات والأحياء في شهقة،***
***في رعشة للضربة القاضية***

...

...

***في ذلك الموت، المخاض، المبغض، المنفتح المقفل.***
***ونحن؟ أم أنت التي تولدين؟***
***فالموت الذي تعقبه الولادة هو***
***من فعل الإنسان الثورة الذي يهجم على***
***الموت فتنفتح له بوابة الحياة***

السياب يؤكد على الولادة والموت بينما يكتفي نزار بالعذاب والموت دون الإفضاء إلى الولادة. ومع أن كلاً من الشاعرين استخدم تقريباً مفردات متشابهة: السجان. القيد، المقصلة، الوسط، الجلاد. لكن "مجاهدة تصلب" عند نزار لا تحيل القارئ إلى الطقس المسيحي بينما الجلجلة عند السياب "ومشبوحة الأطراف فوق الصليب" والميلاد والجنين والموت كافية عند السياب لتأخذنا إلى ذلك. ففكرة الفداء والحياة والولادة من الموت هي التي تتحكم بالبيان في قصيدة السياب بينما تشكل الصورة ومصاحباتها من تداعيات وجدانية أو عاطفية هي مسار القصيدة عند نزار.

ولا يكتفي السياب بصور الفداء المسيحي والموت الذي يقود إلى الحياة في الهيكل الإنساني بل يقرن ذلك بصور طقوس الخصب في الأسطورة الوثنية فجميلة

إن هي إلا دوحة عارية يعيدها الدم الثوري كما يعيد الأطلس أخضر ورّاقاً عبقاً.

والدمع الذي تذرفه جميلة يتحول إلى أسلحة في أذرع الثائرين.

ويلتفت السياب من الضحية إلى تاريخ الفداء والتضحية.

فالتضحية للحجر والأنصاب للاستسقاء وخير المواسم. وأضحيات الأنعام خوفاً من الأقدار من السماء أو اجتلاباً للأمن والبركة.

حتى جاء عصر الأنبياء والرسل وتجسّد الإله:

وجاء عصر سار فيه الإلهْ.

عريان. يدمى، كي يروي الحياة.

إلا أن الفداء في الأزمنة الحديثة تجسد في الثورة وبذل الدماء من أجل خير الجماعة والنماء والإنسان. حتى ينعطف الشاعر على يثرب والنبي اليتيم الذي حطمت دعوته روما وفارس لتنطلق مصر وسورية والعراق وأرض الثورة في الجزائر حيث يا جميلة:

وأرى قومك الآلهة

فالسياب يعقلن الفداء بهذه اللحمة التاريخية ويعرج على الأديان وثنيتها وموحدها إلى أن يستقر في فعل الثورة.

ويقارن بين جميلة وعشتار فيرجح الخصب الثوري على الخصب الوثني (عشتار أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الربة الوالهة، لم تعط ما أعطيته، لم ترو بالأمطار ما رويت قلب الفقير)، ثم يستعين بأسطورة قابيل وهابيل فالحضارة تخفي تحت بهرجها وبروجها القتل إلا أن الإنسان لا يتهاوى رغم تشامخه بروح المدنية والمال.

ويخاطب السياب جميلة قائلاً:

***لم يلق ما تلقين أنت المسيحْ***
***أنت التي تفدين جرح الجريحْ***

...

***يا أختنا يا أم أطفالنا***
***يا سقف أعمالنا***
***يا ذروة تعلو لأبطالنا***

...

*تعلين حتى محفل الآلهة*
*كالربة الوالهةْ*

ثم يختتم القصيدة بما ابتدأها بخاتمة مدورة ويعود إلى:

باب، علينا من دم، مقفل

وبما يشبه الدعاء والصلاة يتمنى أن تفتحه جميلة وتروي قلب الحياة بدماء ليرتفع أوراس حتى السماء وتثور بغداد كما تثور وهران، ويتقدس الإنسان إله بالثورة.

القصيدة محكمة في مطلعها واستهلالها، والتدوير أي الاختتام بما بدأ به الشاعر في المطلع يستكمل حلقة إحكام القصيدة. لكنها بالمقارنة مع قصيدة "رسالة من مقبرة" التي اتفقت معها بمضمون الثورة الجزائرية ومقاومتها. كما اتفقت معها بنزوع التوفيق بين الثورة والمقاومة في الجزائر. والمقاومة ضد الطغيان والإنجليز في العراق وثورته الكامنة، إلا أن قصيدة إلى جميلة بوحيرد تشكو من ازدحام الرموز التي تنتمي إلى مراحل مختلفة من التراث في القصيدة الواحدة بينما الصورة واحدة والرمز واحد في قصيدة "رسالة من مقبرة" بسعة القصيدة.

فالسياب في قصيدة "إلى جميلة..." يحاضر في تاريخ الفداء أكثر من تخييلاً لفكرة الفداء، المخيلة والحدس هما من أدوات الشاعر. وأهم مصادر القوة في شعره. بينما التصنيف هو من أدوات المؤرخ. ولا نعتقد أن الفداء في مراحله الوثنية والتضحية للأنصاب أو خوفاً من الأقدار أو رغبة في التأثير فيها لصالح الإنسان. كان يمكن للشاعر أن يكثف الصورة التاريخية للصلب وصورة الاضطهاد والعار والهجرة من الموت كما في السيرة النبوية، فالإنسان الإله الذي يدمى من أجل البشر هو في الجوهر إنسان الثورة.

قد تستدعي جميلة بوحيرد عشتار ودورها الأسطوري في خلاص تموز وصعوده من العالم الأسفل إلا أن السياب بدلاً من تخييل وحدس هذا البعد لجأ إلى المفاضلة بين دور عشتار ودور جميلة. مفضلاً طبعاً التاريخ أو جميلة بوحيرد على الأسطورة أي عشتار وسياقاتها الرمزية.

مما باعد مركزية القصيدة ووحدتها وأضعف وحدة التأثر فيها، مع أن القصيدة لا تشكو من وحدة الموضوع. إن وحدة الصورة والرمز بسعة القصيدة أمر ضروري لوحدة التأثير. التي توفرت في قصيدة "رسالة من مقبرة" ولم تتوفر في

قصيدة "إلى جميلة"...

والقصيدة أية قصيدة، إنما تقدر بـ"كيف نعالج الموضوع" وكيف نصوره لا بالموضوع ذاته. لقد استقرأنا ما يقارب الخمسين نصاً عن الثورة الجزائرية، لم يستوقفنا واحد منها. والنصوص التي حللناها فوق بالإضافة إلى قصيدتنا فرنسا والريح المجنونة هي في رأينا من أهم ما قيل فيها.

ومع أن السياب يفضل في هذه القصيدة: جميلة التاريخ على عشتار الأسطورة، إلا أنه يسند لجميلة وظيفة عشتار في إخصاب الإنسان والتراب فكأن الثورة هي استدعاء تموز من العالم الأسفل واسترداد الحيوية الربيعية للأرض.

مراحل الفداء في التاريخ في رؤية السياب أدت الواحدة إلى الأخرى لكن الثورة في النهاية اختزل وظائف الفدية والأضحية والصلب واضطهاد النبوة. وقاد إلى انتصار الحياة والثورة.

# جميلة بوحيردوجان دارك

جميلة بوحيرد مع بدر شاكر السياب ارتقت من التاريخ إلى الأسطورة كرمز من رموز الثورة الجزائرية ونضالها بينما ظلت تحمل ملامح غزلية من ذاكرة نزار قباني الشعرية ونظرته إلى المرأة التي تحولت في قصيدته جميلة بوحيرد إلى مرتبة جاندارك البطلة الشهيدة في الدفاع عن فرنسا ضد الاحتلال الإنجليزي.

أما محمد الفيتوري فيصور في مطلع قصيدته "رسالة إلى جميلة" رقة جميلة البطلة مقابل جبهة السجان التي ترادف الصخر والصوان.

وهكذا ترقى المرأة عند شعرائنا بالمقاومة إلى مستوى البطولة.

فالمرأة عند شعرائنا هؤلاء ارتقت بالتضحية لتصير رمز للثورة وأسطورة تاريخية.

يقول نزار قباني في خاتمة قصيدته عن جميلة بوحيرد:

ما أصغر جاندارك فرنسا

في جانب جاندارك بلادي

فمن هي جاندارك هذه ومن هي جاندارك بلاد الشاعر؟!

باختصاراتها فلاحة فرنسية ارتقت عند الفرنسيين إلى مستوى القديسة لأنها تصدت للاحتلال الإنجليزي للأرض الفرنسية فقام الغزاة الإنجليز بإقامة محرقة كبيرة قدموا فيها الفتاة البسيطة إلى النار وكافؤوها بالموت على مقاومة الاحتلال ولعمر أبو ريشة قصيدة رائعة عن جاندارك من خلال وقوفه أمام تمثالها أثناء زيارته باريز في الثلاثينيات (1935م).

عندما كان يستكمل دراسته العليا في إنجلترا وأبو ريشة يكرم جاندارك البطلة ولكنه لا يصل إلى مباشرة القباني التي تكتنف تصويره لجاندارك فرنسا قبالة جميلة بوحيرد بطلة الثورة الجزائرية.

هل كانت عاطفة عمر أبو ريشة الوطنية وشعوره ضد الاحتلال الفرنسي لسورية حافزاً لهذه القصيدة الرائعة التي احتفل بها ببطولة الفلاحة الساذجة وتقديمها إلى المحرقة الإنجليزية؟! أبو ريشة لا يعطينا أي تلميح يفصح عن ذلك. ويبدو أن الإحساس الجمالي بروعة تمثال البطلة الفرنسية هو الذي يشع في القصيدة

التي وظّف فيها عمر الإعجاب الجمالي بروعته فن النحت للاحتفال بالمرأة البطلة التي قهرت كبرياء الإنجليز ودخلت المحرقة دون أن يرف لها جفن . ولكن ما يؤرق الفكر الناقد أن يقف عمر وهو في عز الشباب والكبرياء وقفة احتفالية أمام تمثال جاندارك الفرنسية التي تحتل جيوش بلادها آنئذ سورية دون أن يضيء ذلك في القصيدة. وهو من هو في شعره الوطني الذي كان علامة بارزة في عبقريته الشعرية.

عبادة الجمال هذه التي هيمنت على قصيدته عن جاندارك مدعاة للتساؤل؟!!

ولكن هذه العبادة التي حرضته على قرض قصيدة معبد كاجوراو . قرضها أيام كان سفيرنا في الهند في زمن النضج هي قصيدة أخرى تحتفل بصور الرسم والنحت لاسيما في مشاهد الشهوة والحب والجسد توسع للشاعر مطرحاً في (بانثيون) هيكل الشعراء المجددين والمبدعين في العالم وتفاعل الشعر والرسمْ والنحت في إبداع معبد كاجوراو قصيدة خالدة، تتعانق فيها الحواس المتعددة لتصل إلى النفس الواحدة على طريقة الرمزيين ومقابلات بودلير الحسية Corespondance بالتعبير عن حاسة بحاسة أخرى انطلاقاً من وحدة الذات لشاعرة أو النفس الإنسانية رغم تعدد الدروب إليها فتلقي جمال الطبيعة والمرأة والعالم موحد رغم القنوات المتعددة للحواس.

فالإحساس بالجمال هو القضية بالنسبة لعمر أبي ريشة في قصيدته عن جاندارك وكذلك قصيدته الأخرى عن متحف كاجوراو الهندي. أما الوطن فقد عبر عن عاطفته نحوه في قصائده القومية التي لا تقل إثارة عن قصائد عبادة الجمال عنده.

والشهادة في سبيل الوطن هي أسمى العبادات التي قامت بها سناء محيدلي. وابتسامحرب.ومريم خير الدين ونورما أبو حسان. وزهر أبو عساف. وفدوى غانم.

وكل منهن دخلت المحرقة جسداً فانياً وخرجت منها روحاً خالدة ترفرف عبر الزمن والعالم بضوء لا يموت!!!

فجاندارك الفداء والبطولة ليست وقفاً على فرنسا. إنها هنا بين ظهرانينا تأكل وتشرب وتنهض إلى الموت متى كان الموت طريقاً إلى الحياة. وتدخل راضية تنور الاضطهاد والظلم ومحو الذات. لتخرج كوكباً يضيء العتمات الدامسة لقدس ينتهك حرمتها شذاذ الآفاق.

ألا تذكرنا سناء محيدلي وابتسام حرب بجميلة بوحيرد التي أضاءت التاريخ

ورسمت هالة على رأس الثورة الجزائرية فالواضح تاريخياً أن جاندارك الجزائر جميلة بوحيرد لم تُقدم إلى المحرقة فعلياً، كما قُدّمت إليها جاندارك فرنسا، دون أن نستصغر احتلال الجزائر والظلم والحيف الذي أصابها والعذاب الذي ألم بها وبالشعب الذي تنتمي إليه بطلتنا جميلة بوحيرد.

كم كانت دهشتي كبيرة وفضولي عارماً عندما كنت أراقب التلفاز في زمن ثورة الحجارة الفلسطينية لأرى جاندارك الجزائر جميلة بوحيرد تزور جاندارك فلسطين ليلى أبو خالد.

وهنّ من هنّ في بطولات التحرير والنضال في عز الشباب والأنوثة. في هذا الإطار كيف لا تستطيع سناء محيدليجاندارك الجنوب اللبناني؟ أن تتجدد بالموت وتجددنا في آن، بمقاومة الاحتلال الصهيوني للبنان الشامخ نضالاً وأنفة يختال كبرياءً.

ضد محرقة ما تزال تنصب يومياً للشعب في شتى كيانات الوطن لبنان وفلسطين والشام وأرض الرافدين لاغتصاب الأرض والتاريخ والإنسان.

إننا مطالبون بأن نتصدى للظلم التاريخي والتحيز الشوفيني الذي تنضح به قرائح الطغاة ودهاة الإمبريالية ضد حضارتنا وهويتنا وفكرنا ومصيرنا ووحدتنا القومية والاجتماعية. كل ذلك من أجل أن نبقى وطناً تحت الاستعمار والانتداب والوصاية للهيمنة على أرضنا ومواردنا وثرواتنا الطبيعية والمكتسبة والنيل من إسهاماتنا الحضارية الإنسانية على مدى التاريخ في المراحل الوثنية والمسيحية والإسلامية. وسد دروب القيامة من الموت وإعاقة نهضة أجيالنا الصاعدة.

# فرس الريح
# والقصيدة الدرامية

**في قصيدته "فرس الريح" يكثف نذير العظمة**
**الثورة الجزائرية ومقاومتها بالصورة والرمز الأسطوري**

وأهمية قصيدة فرس الريح، أنها اختزلت الثورة في أيقونة رمز موحد لشهادات الطفل والأم والفلاحين في سبيل الحرية جوقة واحدة تؤسطر الثورة وتطورت قصيدة التفعيلة من الشكل الوجداني والغنائي إلى الأطر الدرامية.

فأخذت منها التشخيص للأصوات الشعرية التي تمثل الشهداء والثوار في معارك المصير والحرية. ولكنها ما تزال رغم فرادتها وتميزها طفلاً وأباً وأماً وفلاحين وجوقة تعبر عن الذات الجمعية بنبرة وجدانية درامية.

وبرمزها المركزي الشفاف على كثافة دلالاته وإيحاءاته. وما صاحبه من صور حسية سمت إلى مستوى الأسطورة بالقصيدة. بيان متوهج شكلت بؤرة موحدة للقصيدة على تعدد الأصوات وتنوعها. وضمت النقيضين الذاتي والدرامي الموضوعي في لحمة واحدة.

ومهدت لنقل قصيدة التفعيلة من غناء الذات إلى مأساة الجماعة. وتحررها من تناسب البيت الشعري إلى تفاوته إيقاعاً ونبرة تستحق تسمية القصيدة الدرامية وهي من إنجازات الحداثة وثمارها فرس الريح هي أيقونة رمزية للثورة بعد ابتكاره القصيدة المدورة في "عشر شموع" (1958م).

وفي دراما جسر الموتى (1958 ـ 1959م) انتقل الشاعر بالإيقاع العروضي المتفاوت دفعة واحدة إلى المسرح الشعري مستخدماً شعر التفعيلة والشعر المدور لتصوير شخصياته الدرامية. وقد أهله لذلك مسرحياته الشعرية بالنمط الكلاسيكي "جراح من فلسطين" و"ابن الأرض" (1952م) واشتراكه بالتمثيل على الخشبة وفي الإذاعة السورية وإذاعة صوت أمريكا، فكان تجريب الأشكال الدرامية نتيجة للتجربة الشعرية والممارسة العملية والحرص على حداثة الصورة

الفنية وتنوع الجنس الشعري قصة ومسرحية وقصيدة.(*)

في قصيدة فرس الريح نستمع إلى أربعة أصوات

صوت الطفل ابن الثائر الشهيد

وصوت أم الشهداء

وصوت الفلاحين وصوت الجوقة.

وفرس الريح هي الرمز المركزي الذي تخاطبه هذه الأصوات التي رغم نبرتها الغنائية والوجدانية لكنها لا تعبر عن ذات الشاعر بقدر ما تعبر عن شخصيات درامية تتوحد حول فرس الريح بنبرة مونودرامية تعبر عن نبض الثورة وتجربتها بإيقاعات متنوعة.

إلا أن فرس الريح القصيدة ككل ظلت تنبض بالوجدان لهذه الشخصيات.

المونولوج Monologue أو المناجاة لا الدايالوغDyalogue أو الحوار هو الأداة الدرامية التي اعتمدها الشاعر ليعبر عن الثورة الجزائرية كتجربة شعبية مارستها الجماعة وعانتها الذات المبدعة للشاعر.

ونذير العظمة لم يصطنع هذا الترتيب. ولكنه انبثق من تجربته الوطنية والفنية وهما بمثابة الفطرة الشعرية التي تكونت له من خلال الممارسة.

هنا لا بد لنا من أن نستمع إلى صوت الأم وهي تناجي فرس الريح أيقونة الثورة في قصيدة العظمة!

---

(*) نشرت هذه القصيدة في مجلة شعر في عددها الممتاز عن الثورة الجزائرية وأنشدها الشاعر علي الجندي في ذكرى الثورة الجزائرية من الإذاعة السورية مرات عديدة.

# اتجاهات الشعر المقاوم والكفاح الفلسطيني

إذا قمنا بعملية مسح للشعر المقاوم في أدبنا الحديث لوجدنا كمية كبيرة من هذا الشعر ربما تربو على الشعر المقاوم في الفرنسية والإسبانية وغيرها من اللغات الأخرى.

نستطيع أن نفهم هذا التفوق الكمي لشعرنا المقاوم إذا تذكرنا أن حركات المقاومة عندنا وما انبثق عنها من حركات ثورية تربو وتزيد على حركات المقاومة في العالم، بدء بالثورة الجزائرية وحركة المقاومة الفلسطينية وحركة المقاومة في جنوب لبنان وما سبقها جميعاً من مقاومة الاحتلال الذي أمسك بأطراف البلدان العربية وقلبها نتيجة لحركة الاستعمار الأوروبي.

كنا نسمي هذا الشعر الذي صاحب مقاومة الاحتلال بالشعر الوطني وهو غرض أضيف على أغراض القصيدة العربية بدءاً من إبراهيم اليازجي وقصائده القومية ومروراً بشعر حافظ إبراهيم وأحمد شوقي وغيرهما من حركة الإحياء العربية التي جعلت من الشعر سلاحاً في معركة الوجود والبقاء ضد المحتل ومعاهداته واتفاقاته التي صادقت على اقتسام المنطقة العربية لدول الجيوش المنتصرة في الحربين الكونيتين. وما تبعهما أو نتج عنهما أو صاحبهما من معاهدات واتفاقات ووعود. كوعد بلفور والهجرة الصهيونية إلى فلسطين وإعلان الدولة العبرية التي لم تكن لتتحقق لولا معاهدات واتفاقات سان ريمو وسايكس بيكو.

إلا أن الشعر الوطني ربما نتج عن مقاومة الاحتلالات المؤقتة بينما شعر المقاومة والشعر الثوري نتج عن مقاومة حركات الاستيطان بدء من استيطان الفرنسيين في شمال إفريقيا العربي بعامة والأرض الجزائرية بخاصة ومروراً باستيطان الحركة الصهيونية في فلسطين وتهجير شعبها إلى الأوطان العربية

المجاورة أو إلى العالم.

فالثورة الجزائرية والثورة الفلسطينية وما صاحبهما أو نتج عنهما من حركات مقاومة تركتا لنا ميراثاً شعرياً هائلاً لا لشعراء الأقطار المحتلة فحسب بل لشعراء العروبة بشكل عام.

فالاستعمار والاحتلال والاستيطان هي الحوافز الأساسية التي أسهمت في صياغة حركات المقاومة وما صاحبها من ثورات واتجاهات شعرية.

# ثلاثة اتجاهات للشعر المقاوم

يمكن أن نتلمس ثلاثة اتجاهات للشعر المقاوم في شعرنا الحديث يتشابك فيها أبعاد الشعر وسياقاته وتتجسد النظرية الشعرية في الممارسة الإبداعية.

أولاً: الاتجاه الوجداني وهو مواز لاصطلاح الشعر الغنائي في النقد الغربي. الذات هي ينبوع الشعر الوجداني والوجدان ربما ينطوي على دلالات أعمق وأبعد من دلالات الشعر الذاتي. وينسجم مع الموروث الشعري عندنا. الذاكرة الفردية والجمعية، والحدس والمعرفة الذاتية للأنا والآخر والحب والحياة والموت.

تغذى هذا الاتجاه بالرومانسية الغربية في ثورة الإبداع على الاتباع في تاريخ شعرنا الحديث مبكراً بعد حركة الإحياء. كما تغذى شعرنا المقاوم بنزعات الشعر الحديث في الغرب. محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد وأحمد دحبور وخالد أبو خالد يتجلى في نتاجهم. الاتجاه الوجداني وإن كنا نلمح مؤثرات للواقعية الحديثة عند الشعراء الثلاثة الأول.

في قصيدة "العودة إلى كربلاء" لأحمد دحبور يتقمص الشاعر الحدث التاريخي لكنه لا يلتصق بالتاريخ بل يفرزه تاريخاً وجدانياً آخر لصلب المقاومة. فالشهادة على يد ذوي القربى تستحضر شهادة الحسين في كربلاء وتحول النشيد المقاوم إلى نواح غاضب على الحرية المصادرة والمصير الغرائبي حين يتبادل الجناة رأس الشهيد فلا يركب على الأعناق الغريبة. وتسرع جذوة الغضب إلى الانطفاء في حضرة الاحتضار وينقلب إلى احتفالية بتتويج الجناة والغادرين:

*يا كربلاء، تفر في النار*
*أذكر كيف تتقلب الوجوه*
*عرفوا الغريم وأمسكوه*
*ويقال: كان يخب في لحمي ويشرب من دماي*
*غضبوا عليه طوال ساعات احتضاري*
*ثم مت فتوجوه*
*وتبادلوا رأسي فلم يركب على عنق*
*وعاد إلي بالجرح النبيل*

***وأعود لن يتصدروا باسمي،***
***فجرحي جاء ينكرهم***
***وتنكر ما استباحوا مقلتاي***
***وإذا حسبت حسبتهم في صف غاصبك الدخيل***

ويصبح في قصيدة "كلمات لم تحترق" لخالد أبي خالد الأنا الذات هي الآخر، والآخر الأنا، فالشهداء كلهم اسم واحد وهوية واحدة فالمشيعُ الحي هو المشيَّع الميت الذي يخبئ اسم الشاعر ويمضي. فالذات تغني الموت بكبرياء لم تذلها الحراب والنار:

***أعيش... وحولي تبكي النساء الغريب الممدد***
***والعابرون يحارون***
***أي الأسامي على وجهه يكتبون***
***واسمي تخبئه أنت في راحتيك***
***وتضمي***
***الجدل في منتصف الليل***

ورغم قصائد أبي خالد المطولة ذات النفس الملحمي إلا أنها تنبثق من الوجدان وتنبع من الذات ويظل الغناء الوجداني جوهرها رغم توسلها المعاناة الفعلية في الميدان.

ثانياً: اتجاه الواقعية الاشتراكية بلغة الماركسيين. والواقعية الحديثة بمصطلح النقادالأوروبيين. كما وصفها ستيفن سبندر الناقد الإنجليزي ونوه به بدر شاكر السياب في بعض مقابلاته الأدبية في مجلة الآداب في المرحلة الواقعية من شعر وتمايزها عن الاتجاه الرومانسي في بواكيره.

فالواقعية الحديثة تبني واقعاً من الواقع. وتأخذ القصيدة عناصرها من الحياة لتبني صورة عنها. فالواقعية لا تعني الفوتوغرافية بقدر ما تعني معاناة الواقع ذاتياً وإفرازه عالماً شعرياً.

وغالباً ما يمتزج المبشر بالشاعر في الاتجاه الواقعي الحديث في شعر المقاومة. كما يمتزج الشاعر بالخطيب في الاتجاه الوجداني.

ثالثاً: نظرية المعادل الموضوعي التي أفرزت اتجاهاً شعرياً متميزاً عن كل من الاتجاهين الوجداني والواقعي الحديث. رغم ما بين هذه الاتجاهات من تداخل وتشابك. لكنها حفرت اتجاهها في الإبداع الشعري الحديث بتميز.

لقد عبر كل من هذه الاتجاهات عن موضوع المقاومة ولكن بتقنية مختلفة. وتميز توفيق زياد بانعطافه نحو الواقعية الاشتراكية بشكل قوي. أما محمود درويش وسميح القاسم فغلب عليهم الوجدان. وبقيت مؤثرات الواقعية الاشتراكية في الظل.

لكن أحمد دحبور وخالد أبو خالد فضلا الغنائية الصافية الممتزجة أحياناً بالحنين إلى الوطن الضائع. وهما شاعران متميزان من شعراء المقاومة في الميدان عملياً وفي القصيدة الفن شعرياً. وذلك لأنهما من الذين هُجّروا خارج فلسطين وارتبطت تجربتهما الشعرية بتجربة المقاومة الفعلية. بينما انعكست المقاومة نضالاً بالشعر كما عند الشعراء الثلاثة الأول. فالوجدان ينبوعهم جميعاً والذات مصدرهم إن بالممارسة، أو المعاناة، أو بكليهما.

# إضاءات

الاتجاه الوجداني، والوجدان معادل للغناء الشعري في المصطلح الأوروبيLyric قبالة القصصي والملحمي والدرامي والتعليمي.

هو شعر ينبع من الذات حول الموضوع. الحب والحياة والموت بينما الأجناس الأخرى تؤكد على الموضوع قبالة الذات. لذلك وصف النقاد الشعر الغنائي بالذاتي والأجناس الأخرى بالشعر الموضوعي.

إلا أن هذا التقسيم الكلاسيكي كثيراً ما يتداخل. فالذاتي يدخل في الموضوعي. والموضوعي في الذاتي فالكثرة الكاثرة من شعر المقاومة هو شعر ذاتي وجداني غنائي يتكلم فيه الشاعر انطلاقاً من الذات لا من الموضوع.

من هنا جاءت أهمية اتجاه الواقعية الحديثة التي شددت على بناء واقع شعري آخر يتخير أدواته ومفرداته من الواقع لا المثال.

فالذات في هذا الاتجاه لا تعبر عن مشاعرها وأحاسيسها مباشرة بقدر ما تختبئ وراء الصورة التي تقيمها عن الواقع.

أما المعادل الموضوعي فالشاعر لا يتكلم عن ذاته. بل يبتكر معادلاً موضوعياً للأمر الذي يريد أن يتكلم عنه فتنتقل الذات من واجهة الشعر إلى خلفيته فتتمثل أفكارها ومشاعرها في شخصيات وأشكال ورموز موضوعية.

وحين تنطق الأنا مباشرة. فنحن أمام شعر ذاتي لكنها حين تداور من خلف ابتكارات موضوعية وشكلية فنحن أمام شعر موضوعي.

والشعر الحديث يأنف من المباشرة والتقرير. ويمارس انغماساً أكثر في الأشياء والعالم في الحياة والموت. لذلك فإن كلا من اتجاه الواقعية الحديثة ونظرية المعادل الموضوعي حققا الاقتراب الفني المداور قبالة المباشرة والتقرير في التقاليد الشعرية الموروثة.

في شعر محمود درويش وسميح القاسم الذات أبداً حاضرة في مرآة القصيدة. كذلك هي في شعر توفيق زياد الوجداني. البلاغة والبيان والصور المحسوسة هي الوسيلة للتعبير عن التجربة الشعرية.

هؤلاء هم مناة واللات وعزى شعر المقاومة الفلسطينية. ولكن بالرغم من المؤثرات الماركسية في اتجاهاتهم العقدية والسياسية إلا أن توفيق زياد انفرد بينهم بتبني الموقف الفني للواقعية الاشتراكية في شعره. بينما اتصل شعر محمود درويش وسميح القاسم اتصالاً وثيقاً بشعر الوجدان والغناء.

انظر لمحمود درويش قصيدة جبين وغضب وقصيدة "وطن" في الأعمال الكاملة. وانظر قصيدة خطاب في سوق البطالة لسميح القاسم على سبيل المثال لا الحصر.

فكلا الشاعرين يعبر عن الذات في تناوله للموضوع فالذات حاضرة على امتداد القصيدة بينما نجد توفيق زياد في قصائده الواقعية الاشتراكية يقدم الموضوع على الذات كما في قصيدة "غاليليو 400 عام" مثلاً لا حصراً يقول في خاتمتها:

*لا محكمة التفتيش والطغيان*
*تقدر أن تقتل..*
*أفكار الإنسان!*
*ما يقبله العقل صحيح*
*إفك الكاهن قبض الريح*
*والأرض تدور*
*دولاب التاريخ يدور*
*لا شيء يسد طريق النور.*

# الوجدان ونظرية المعادل الموضوعي

في مقالة بعنوان "هاملت ومشكلاته" (1919) يلخص الشاعر الإنجليزي تي. إس. إليوت نظريته في "المعادل الموضوعي" حول الإبداع الشعري كما يلي بترجمتنا:

"الطريقة الوحيدة في التعبير عن الانفعال في شكل فني تكون بإيجاد "معادل موضوعي" بكلمة أخرى بإيجاد مجموعة من الموضوعات، موقف، وسلسلة من الأحداث تكون صيغة لذلك الانفعال بحيث أنه حين تعطي الوقائع الخارجية التي تنتهي في التجربة الحسية، يستثار الانفعال فوراً". وقد تسللت نظرية المعادل الموضوعي إلى نقدنا وشعرنا مع مؤثرات تي. إس. إليوتبدءاًمن لويس عوض في مجموعته الشعرية "بلوتولاند" 1947 ومروراً بالشاعر صلاح عبد الصبور ومجلة شعر البيروتية وجبرا إبراهيم جبرا وغالي شكري.

فحين يطرح صلاح عبد الصبور مشكلة الإنسان والحرية يتخذ من الحلاج وأترابه وعصره قناعاً لذلك. فالانفعال الشعري هنا يرتفع من مستوى القصيدة الوجدانية إلى عالم الشعر الموضوعي ويتخذ عبد الصبور سلسلة من الأحداث ومجموعة من الموضوعات ليتخذ موقفاً من الحرية. قد يكون الشعر الدرامي حاضناً ممتازاً لنظرية المعادل الموضوعي لكنه في القصيدة الوجدانية أو الغنائية يبدو أكثر صعوبة. لأن الانفعال غالباً ما يسيطر على الغناء الشعري لاسيما في موضوع يمثل معاناة قومية لا شخصية كالقضية الفلسطينية. فالذات في هذا المجال تحتل المساحة جميعاً.

عبد الوهاب البياتي في "قصائد إلى يافا" وهي قصيدة مركبة من مقطوعات: أغنية، أسلاك شائكة، رسالة، المجد للأطفال والزيتون، العودة. يعبر عن انفعاله الشعري بأدوات موضوعية لكنها لا تزال حاملة لنبرة الذات وغنائية الوجدان. يقول في "أغنية":

**يافا يسوعك في القيود**
**عارٍ، تمزقه الخناجر عبر صلبان الحدود**

***وعلى قبابك غيمة تبكي***
***وخفاش يطير.***

***

***فالباب أوصده يهوذا والطريق***

ثم يستحضر في المقطوعات الأخرى سلسلة من الموضوعات والانفعالات ترتبط بأطفال المجد والزيتون والأسلاك الشائكة التي تحرس الصلبان والخناجر وأحداث الصلب التي تحيط بالمقاوم الفلسطيني ويهوذا التآمر عليه ويختتم قصيدة المركبة بمقطوعة "العودة" قائلاً:

***الليل تطرده قناديل العيون***
***عيونكم، ياإخوتي المتناثرين الجائعين***
***تحت النجوم***
***وكأن حلمت بأنني بالورد أفرش والدموع***
***طريقكم***
***وكأن يسوع***
***معكم يعود إلى الجليل،***
***بلا صليب.***

يحاول الشاعر البياتي أن يمركز انفعاله الشعري في أيقونة الصور المسيحية الصلب والخناجر ويهوذا لكنه لا يستطيع أن يتفلت كلياً من شطحات الوجدان وزفرات الغناء. ومع ذلك يستطيع أن يوفر معادلاً موضوعياً للمعاناة الفلسطينية بالصلب ويهوذا متمنياً العودة إلى الأرض المقدسة بلا صليب.

بينما يعبر محمود درويش وسميح القاسم عن المعاناة نفسها بقصائد وجدانية غنائية تبث الألم والسجن الفلسطيني لا بمعادلاته الموضوعية أو التاريخية بل بفرح النضال والصرير على الأسنان في حضن المعركة حيث لا يتوفر للذات الشاعرة مساحة التأمل واجتراح المعادلات الموضوعية التي تتوفر لشاعر خارج المعركة. كلاهما طبعاً يعبر عن القضية الواحدة والمعاناة المشتركة ولكن بطرق مختلفة.

في قصيدة "ميتة بلا كفن" لمحمود درويش قد يستحضر الشاعر يسوع أو طروادة أو غير ذلك من الرموز الدينية والتاريخية، حطين وصلاح الدين والصليبيين، لكنه لا ينهض إلى مستوى المعادل الموضوعي وتبقى نبرة الوجدان والغناء هي السائدة:

*ماذا يقول البرق للسكين*
*ماذا يقول البرق؟*
*هل كنت في حطين؟*
*رمزاً لموت الشرق؟*
*وأنا صلاح الدين*
*أم عبد الصليبيين؟*
*أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن*
*أهديك ذاكرتي:*
*ماذا تقول الشمس في وطني*
*ماذا تقول الشمس؟*
*هل أنت ميتة بلا كفن*
*وأنا بدون القدس...*
***
*إنا تعلمنا البكاء بلا دموع*
*وقراءة الأسوار والأسلاك والقمر الحزين*
*حرية*
*وحمامة*
*ورضا يسوع*
***

# الواقعي الحديث والتحول الوجداني

يتوهج شعر توفيق زياد بشفافية ملتهبة حين يترك الذات الشاعرة تبوح بأشواقه لأرض الوطن أو تكشف غطاء العتمة عن أرض الطفولة فيلبسها غلالة من حنين بينما تقتصر قصائده الواقعية الاشتراكية على انتفاء حقائق اجتماعية أو تاريخية وسلكها في القصيدة بنبرة منفعلة تهدف إلى الإقناع باتجاهه العقائدي وأفكاره المنبثقة عنه فتحكم ببوحه الشعري وتحل الفكرة محل الانفعال والعاطفة بالرغم مننبرة الشعر. لكنه أقدر على التوصيل الشعري حين يستسلم لذلك البوح حين يلح على إقناعك بفكرته في قصيدته مرج ابن عامر يتمثل شيئاً من هذا في أجزائها الخمسة ولكنها تصل إلى أوجها الشعري في الخاتمة:

***الصوت والرائحة والشكل***
***يا جذر جذري!! إنني سأعود حتما***
***فانتظرني. انتظرني في شقوق الصخر***
***والأشواك، في نوارة الزيتون، في***
***لون الفراش، وفي الصدى والظل،***
***في طين الشتاء وفي غبار الصيف،***
***في خطو الغزال، وفي قوادم كل طائر..***
***شوق العواصف في خطاي،***
***وفي شراييني..***
***نداء الأرض قاهره***
***أنا راجع فاحفظن لي***
***صوتي.. ورائحتي.. وشكلي***
***يا... أزاهره***
***احفظن لي***
***صوتي، ورائحتي، وشكلي،***
***يا أ... ز... ا.. هـ... ر!!***

في قصيدة كهذه، تتألق شفافية توفيق زياد بلهب الحنين للأرض السليبة

والحب والانتماء إلى الوطن منسابة حتى نصل ما بين الشطر والشطر ملقية تقسيمات البيت الشعري الكلاسيكي لا بمصراعيه فحسب بل باتصال الجمل ما بين الشطر والشطر بإيقاع منطلق البحر الكامل فما كان عيباً في البلاغة القديمة واصطلح عليه "بالتضمين" يصبح سمة من سمات الأسلوب الشعري في القصيدة فالمعنى، وبالتالي الجملة المؤدية، ينساب في الأشطر ولا يراعي موسيقية الشكل للبيت الشعري كمدماك أولي ولبنة نواة للقصيدة فتتداخل المعاني والصور والأبيات، بعد أن كانت تراعي الصدور والأعجاز والبيت الشعري ومصراعيه لدواعي إنشادية غنائية. ومرد ذلك هو المعاناة المتأججة في الداخل التي تسكب الشكل الموروث للقصيدة ومفرداتها بأشكال وأساليب جديدة كما أن انفتاح الشاعر على التراث الإنساني العالمي وضع في وعيه نماذج غير موروثة لا للقصيدة فحسب بل لمفهومها وصورتها وإيقاعاتها والمذاهب الشعرية.

وقصيدة "مرج ابن عامر" لا تخطئ انتسابها إلى الوجدان الشعري لكن الشاعر يلقحها بصور الواقعية الحديثة وطرق تعبيرها ويتأكد لنا ذلك حين نقرأ في أعماله الكاملة بعد قصيدة مرج بن عامر قصيدتين "أشجار الصفصاف الباكي" "وبتروغراد" وكلاهما ترجمة تعرف عن ناظم حكمت الشاعر التركي الماركسي الذي يمثل مع بابلونيرودا والشاعر غارسيا لوركا أهم رموز تلك الواقعية.

إلا أن القصائد المترجمة تحتفظ بمفردات الواقع المشكلة للقصيدة بينما تتوغل قصيدة زياد في عالم الوجدان ونبرته.

## استخلاص

إن معظم الشعر المقاوم في شعرنا العربي الحديث هو شعر وجداني في الجوهر. يتصل اتصالاً وثيقاً بتقاليد القصيدة العربية وتاريخها، مصطلحها الشعر ولغتها وبيانها وأوزانها وإيقاعاتها المتطورة ونظرية أغراضها.

ينبثق شعر المقاومة من وجدان ملتزم ترتبط فيه الذات بموضوع القضية القومية. وهو موقف نعرفه في تاريخنا الشعري منذ تحول الشعر عشية انتصار الدعوة الإسلامية وتأسيس الدولة في المدينة بعد الهجرة النبوية (622م) كما نعرفه

في شعر الفرق الإسلامية الخوارج والشيعة والحركة الصوفية فالأولوية للعقيدة والفكر والوجدان الشعري بالإضافة إلى ارتباطه الذات الشاعرة ينبثق من قناعات فكرية وإيمانية.

إلا آن التزام الشاعر الحديث ليس استمراراً لهذه الالتزامات القديمة وتأصيل عقيدة الالتزام لا يتضمن بالضرورة موقف الشاعر الحديث ومعاناته الشعرية.

إن معاناة الشاعر الحديث تتصل اتصالاً قوياً بالعصر وتياراته الفكرية والعقائدية والسياسية والفنية.

إلا أن تقاليد الوجدان (الغناء) راسخة الجذور في تقاليدنا الشعرية. وما جاءنا في العصر الحديث من نظريات جديدة إن في النقد أو في الإبداع تموضع عضوياً في دائرة هذا الوجدان.

وجاءت النزعات الشعرية الحديثة لتخفف من سيطرة الغناء والوجدان ولتضبط الانفعال الشعري بتقنياتها المركزة قبالة سيطرة العاطفة بين جزالة ورقة.

الصورة الحسية مع التصويريين كانت وسيلة تقنية لضبط الحساسية الشعرية وتركيز الانفعال في أيقونة الصورة المركزة.

القصيدة المنبثقة من مسرح الواقع بعناصر مختارة والموصوفة مرة بالواقعية وأخرى بالواقعية الاشتراكية وأخيراً بالواقعية الحديثة ظلت في شعر المقاومة مرتبطة بالوجدان والغناء رغم محاولاتها للتفلت منه.

ويظل الوجدان الشعري هو الجوهر. رغم توسله بعناصر من واقع النضال والممارسة. وهكذا فإن الانفتاح انفتاح الوجدان الخبيئ في النفس والذاكرة على نظريات الإبداع الشعري الوافدة من التراث الإنساني لاسيما الغربي أدى إلى ثراء القصيدة قصيدة المقاومة وساعد في تشكل الانفعالات الثائرة في صيغ فنية تعانق فيها الذات الموضوع والموضوع الذات. فكأنما أصالة الوجدان ومنطلق الواقعية الحديثة وتقنية المعادل الموضوعي امتزجت جميعاً في مصهر التجربة والمعاناة الشعرية وانبثقت قصيدة مقاومة موحدة حديثة بأصوات متنوعة ومتعددة لذات كلية واحدة.

# محمود درويش
# غارسيا لوركا العرب

توقف قلب محمود درويش عن النبض لكنه لم يمت.... انتقل إلى المقلب الآخر، وما يزال صوته الشعري العذب يصدح في ذاكرتنا القومية وذاكرة الإنسان عن مأساة شعب بأكمله هُجّر من أرضه.. من قراه ومزارعه وبيوته وبياراته التي تشع برائحة أيديه المحبة حتى لكأن البرتقال كان هويتها ورمزاً لها.

وقد قيض لهذا الشاعر الرائع وجيله أن يسطروا الملحمة الفلسطينية قصائد تقفز من الوجدان.. وتنبض من القلب وتحكي سيرة نضال عز نظيره في تاريخ الإنسانية. مدن بأكملها سُحبتْ من تحت شعب آمن... قُتّل أبناؤه وشيوخه وأطفاله ونساؤه إلى حد الإبادة. ليسكن فيها يهود مهاجرون من أوروبا بالدرجة الأولى عانوا من الاضطهاد النازي بخاصة والغربي بعامة.. واخترعوا خرافة حديثة أشبه بالخرافات التوراتية القديمة... وادعوا أن فلسطين أرض ميعاده... وحق لهم فهي في زعمهم "أرض بلا شعب" لشعب بلا أرض. وقامت الصهيونية على هذا الزعم مسلحة بالمال اليهودي والمصالح الاستعمارية، ووظفت نفسها في خدمة القوى الغربية مالاً ورجالاً وخبرات ومعلومات جندتها في النزاعات الأوروبية بدءاً بالمحور (ألمانيا وإيطاليا) والحلفاء مروراً بالرأسمالية والشيوعية. وتهريب الخبرات النووية من طرف إلى طرف، وانتهاء بمغازلة الصين كقوة واعدة في المستقبل. هذا التحدي الظالم لحقوق فلسطين التاريخية وشعبها الباسل ولّد حركة مقاومة بطلة تجمعت شرائحها في جبهة ثورية واحدة لترد على الخرافة والظلم وتواطؤ المصالح الاستعمارية بنهضة شعبية سمّها مقاومة... أو سمّها ثورة لكنها حركة دائمة لا تهدأ حتى تحقق الحلم بالوحدة والنهضة والدولة. وتعري مزاعم الصهيونية التي سوّقت نفسها هنا أو هناك في النزاعات العالمية.

المقاومة بالبندقية جزءاً من هذه الثورة جوهرها الدفاع عن الحضارة والعدالة والإنسان. ولكن المقاومة بمفهومها الأوسع عبرت عن نفسها بالمعرفة والفن والشعر. وولد تاريخ ناصع في حومة اللهب.. لم تكن إستراتيجياته الدفاعية في ساحات النضال منفصلة عن إيقاعات الدبكة وجمال الثوب الفلسطيني. وهدير القصائد... ودرامات

المسرح.. وقاتل المقاومون بكل الوسائل المتاحة لتثبيت الهوية المغتصبة.

هذا المناخ النضالي العام أدعى لخلق الملاحم.. لكن المعاناة الدائرة على الأرض فجرت الوجدان قصائد.. ما تزال تصدح في بال الأجيال سيما أن كثيراً من شعراء المقاومة كانوا ممن عانوا من لهيب العراك تهجيراً وتشريداً وسجناً وقتلاً واغتصاب حق وأرض. واختلاس ممتلكات ومال وتزوير تاريخ واقتلاعاً من أرض الوطن.

والقانون الدولي لم يسكت عن هذا فحسب بل أظله بالرعاية والحماية.. يالها من مأساة إنسانية في الجوهر.. ومحلية وطنية في المظهر... هذا التناقض أشبه بالتناقض الدرامي في مسرح سوفوكليس الذي يلمع إليه محمود درويش في بعض قصائده. فدرويش في شعره يعبر عن تراجيديا الشعب الفلسطيني ولكن بصوت غنائي. ويختزل دماء المآسي التي لا تعد ولا تحصى مآسي الإنسان في أرضه وبيته وحقله ومدنه، يقتل جهاراً نهاراً، ويحمى هذا القتل بالبروتوكولات الدولية.. هل هنالك دراما أكثر تناقضاً من دراما الشعب الفلسطيني التي ما تزال دائرة على المسرح؟!

وما الذي يجعل صوت محمود درويش عذباً نابضاً متألقاً في هذه العتمة التاريخية غير الإيمان بالإنسان والانتماء إلى حضارة ما تزال بذورها تعطي العالم فنوناً وثمرات... محمود درويش من مدينة الناصري السيد المسيح.. فتح عينيه على الاضطهاد والعذاب والتحامل. عانى الأسر والسجن والاغتراب في أرضه ووطنه وبيت أبيه... من محتل غاصب ومستوطن غاشم.

كيف واتت صوته الشعري تلك العذوبة تحمله إلى وجدانات الناس وقلوبهم دون حواجز. لولا أن تتنفس رئتاه بأنفاس المصلوب... وعبق صوته برخامة أصوات الشعراء الأنبياء. فالحرية في شعره تعانق العبودية لتبعث الإنسان في قلب حجّره الاضطهاد والطغيان على المقلب الأوروبي. فجاء إلى أرض المسيح ليصلبه مرة أخرى في ضوء التاريخ.. وبسلطة روما الجديدة الباغية في البيت الأبيض الأحمر في آن.

الصورة الشعرية المتألقة تنزل من القلب الصادق كالثمرة من الشجرة في نصوصه المبكرة تتكلم عن الفلسطيني كشجرة زيتون مباركة. يكاد زيتها يضيء.. يفترسها الطمع اليهودي. ويصادر بركتها بالبغي والعدوان.

لا بد إذن من الصمود... لا بد من القتال.. لا بد من التضحية بالجسد الفاني من أجل بقاء الروح الإنسان والجسد والحضارة، والرحم الذي حمله المسيح إلى العالم كله وأضاء التوحيد مشعاله للبشر في كافة أنحاء الأرض بالوحي والحق والمعرفة.

لا عجب إذن أن يرشح درويش في حياته أكثر من مرة إلى جائزة نوبل، فالضحية تعانق الجلاد مزودة بمحبة الإنسان والله وتسمو بالوحي الإنساني على معراج النور.

في مقدمته الموجزة لأعماله الشعرية الكاملةفي المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت (1973) والتي احتوت على نتاجه في المراحل الأولى قبل الخروج إلى بيروت يؤكد على لغته الشعرية المميزة والمتطورة وانتمائه إليها ولكنه يلمع أن وجهه في المرآة القديمة.. لا يعني أن يستمر على نفس الصورة في المراحل اللاحقة. لا سيما بعد خروجه من الأسر. يحتفظ بحق المغامرة الشعرية مع بركة الجذور وطفولته الشعرية. لكنه منفتح على التطور والتراث الشعري عندنا وفي العالم.

ويعبر عن هاجس صادق نبيل رافقه في شتى المراحل. الا وهو أن يقبل شعره بمعايير العطش إلى الإبداع. وأن يقوّم في هذا الإطار. لا إطار الحماسة والخطابة الفارغة. وهو لعمري تطلع حق لعب دوراً أساسياً في تطوير القصيدة الدرويشية من أغنية سلسة عذبة مكتنزة بالعاطفة إلى قصيدة لا تقل عذوبة.. ولكنها. تحمل أسئلة وتأملات تجعلها ذات بعد إنساني وكوني يمكن أن يتذوقها العربي وغير العربي.

ومن هنا نفهم كيف يرجو قراءه ألا يطلبوا منه أو من شعره أن يصفق للقادة أو يحمس المناضلين. بعد عشر سنوات من التعبير عن هذا الهاجس في مقدمة أعماله الشعرية الكاملة يعود ويؤكد على هويته الشعرية المرتبطة بالإبداع في مقابلة في مجلة الكرمل 1983 في العدد السابع بعد الخروج من بيروت. ومنذ قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكفتيريا" يخرج درويش في شعره من وحدة البيت والغناء الذاتي إلى وحدة القصيدة والتأمل الحضاري والإنساني والكوني. يتصل بتساؤلات النفس وحيرتها الجميلة دون أن يتنكر إلى جذوره الحضارية في مجموعته "أحد عشر كوكباً" التي يمكن أن نعتبرها رائعة أعماله.

فالقصيدة عنده لم تعد إيقاعات مشحونة بالصور بقدر ما أصبحت وحدة

مدورة أعطاها التحرر من القافية ووحدة البيت القدرة على الاسترسال التأملي والفكري لأزمة الإنسان والوطن والحضارة ولعل التدوير في قصائد شعر التفعيلة الذي مارسه درويش في قصيدة "سرحان..." أعطاه حرية أوسع في طرح الهموم الفكرية بالإضافة إلى الهموم النفسية بلغة شعرية فيها مرونة النثر وحلاوة الشعر وإيجازه وتكثيفه.

بعد قصيدة "سرحان..." المطولة هذه عبرت قريحته الشعرية عن نزعة وميل إلى التجريب مجارياً شعر الحداثة.

في قصيدة بيروت التي على إتقانها وإحكامها ظلت الجملة الشعرية فيها والإيقاعات أكثر انتماء إلى البنيات الشعرية المتداولة في حركة الحداثة الشعرية العربية. ما تزال وحدة البيت ظاهرة فيها ولو أنها وظفت في خدمة وحدة القصيدة. وما يزال الغناء وهيمنات الوجدان هي الغالبة.

أما في مجموعته "أحد عشر كوكباً" فكأنما محمود درويش يتغنى بقصيدة روائية (من الرواية والسرد) الذي يقابل النزعة الغنائية السائدة في شعرنا عامة.

لا يستعين فيها بالصورة الشعرية البيانية المعروفة بل تتحول الأفكار إلى صور وتساؤلات ورؤى كثيراً ما يمتزج فيها البصري والسمعي لطرح أسئلة شعريتها تكمن في غير الإجابة.

مؤطرة بالتاريخ الضائع في الأندلس الذي يذكرنا بالتاريخ المذبوح في فلسطين. يحلم بالعنقاء لينهض من الموت.

والكمنجات التي تئن في القصيدة تذكرنا بنغمات لوركا الإسبانية ونفحاته الدرامية في شعره.

فحركة المقاومة الفلسطينية ليست معزولة عن حركات المقاومة عندنا وفي العالم من ناحية روحها وأهدافها وتجلياتها الشعرية والفنية. كما أن قياداتها كانت على اتصال ملموس بحركات التحرر إلى درجة التنسيق أحياناً ضد قوى الاحتلال والعدوان.

والعقائد المناهضة للإمبريالية الغربية وإستراتيجياتها الشعرية والفنية وجدت سبيلها إلى مخيلتنا الإبداعية وتطلعاتنا الفكرية لاسيما مع محمود درويش وتوفيق زياد وسميح القاسم. هؤلاء كانوا بمثابة مناة واللات وعزى الشعر الفلسطيني

المقاوم. ولكن بالرغم من المؤثرات الماركسية في خلفياتهم العقائدية والسياسية إلا أن توفيق زياد انفرد بينهم يتبنى الموقف الفني للواقعية الاشتراكية في شعره. بينما اتصل شعر محمود درويش والقاسم اتصالاً وثيقاً بشعر الوجدان والغناء (Lyric). فكلا الشاعرين يعبر عن الذات في تناوله الموضوع. والذات حاضرة على امتداد القصيدة. بينما نجد توفيق زياد يقدم الموضوع على الذات كما في قصيدة (غاليليو 400 عام) مثلاً لا حصراً، ولدراسته في الاتحاد السوفياتي وإقامته هناك أثر في ذلك، وشعراؤنا هؤلاء أقرب إلى غارسيا لوركا وبابلو نيرودا منهم إلى لويس أراغون وبول إيلوار، فالتعاطف الماركسي عند هذين ظل محكوماً بالقناعات السريالية التي انتموا إليها في مراحل التكوين فانعكس ذلك على رؤياهم وحدسهم الشعري وتعاملهم مع اللغة بالرغم من توظيفهم للشعر والفن في خدمة أغراض حركة المقاومة.

إن أي تطور في مضمون القصيدة العربية يؤدي إلى تطورات في شكلها وأسلوبها والاتجاهات الشعرية التي تعبر عنها.

وما من ريب أن التحديات العقائدية والوجودية المداهمة للوجود العربي التي فرضتها عوامل الاستعمار والاحتلال والاستيطان استدعت استجابات لا في الفكرة والصورة والعبارة بل أدت إلى تعبيرات ثورية وجذرية في اللغة والإيقاع ومفهوم القصيدة والإلهام الشعري والفطرة والصناعة، وكان لمحمود درويش حصة الأسد في الإضافات الجديدة قصائد بأشكال متعددة ولكنها انبثقت من جوهر واحد.

فلينم محمود درويش قرير العين وليطمئن أن شعره معظم شعره نتلقاه بمعيار الإبداع والإضافات على تراثنا الشعري لا بمقدار الخدمات التاريخية التي أداها في ساحة المعركة فحسب.. وأن وقوده الشعري سيدفع عربة التاريخ باتجاه فلسطين النهضة والوحدة.

إن شعراء الحركة السريالية في فرنسا أراغون وإيلوار وغيرهما. لم يكونوا أكثر نجاحاً منه في شعرهما المقاوم. إنهم جميعاً ابتكروا من المقاومة ثيمة فنية مبدعة وعلامة على انتصار الإنسان على الشر بالانتماء والحرية.

لقد استطاع درويش أن يوفق بين الإبداع والوظيفة الاجتماعية والوطنية في مجمل قصائده. لأنه بالمشاركة يصدر عن معاناة واقعية للأزمة. فمنفعتها للحركة

الوطنية والمقاومة لا تعتم على قيمتها الإبداعية والجمالية.

وختاماً ليس من المبالغة أن نقول: إن محمود درويش في حياته وشعره هو غارسيا لوركا العرب..

فلنستمع إليه وهو ينشدنا افتتاحية مجموعته الشعرية: "أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي" بلغته وصوته في خاتمتنا هذه:

*في المساءِ الأخير*
*على هذهِ الأرض*
*في المساء الأخير على هذهِ الأرض نقْطَعُ أيّامَنا*
*عن شُجَيْراتِنا، ونعدُّ الضُّلوعَ التي سوف نحمِلُها معنا*
*والضُّلوعَ التي سوفَ نَتْرُكُها، ههُنا... في المَساءِ الأخيرْ*
*لا نُوَدِّعُ شيئاً، ولا نَجِدُ الوَقْتَ كي نَنتَهي...*
*كلُّ شيءٍ يَظَلُّ على حالِهِ، فالمكانُ يُبَدِّلُ أحلامَنا*
*ويُبَدِّلُ زُوّارَه، فجأةً لم نَعُدْ قادِرينَ على السُّخْرِيَة*
*فالمَكانُ مُعَدٌّ لكي يستضيفَ الهباءَ... هُنا في المساء الأخيرْ*
*نَتملّى الجِبالَ المحيطة بالغيمِ: فَتْحٌ ـ وفَتْحٌ مُضاد.*
*وزمانٌ قديمٌ يُسلِّمُ هذا الزمانَ الجديدَ مفاتيحَ أبوابِنا.*
*فادْخلوا، أيُّها الفاتِحونَ، مَنازِلَنا واشْرَبوا خَمْرَنا*
*مِنْ مُوَشَّحِنا السّهْلِ. فاللّيْلُ نَحْنُ إذا انْتَصَفَ الليلُ، لا*
*فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارِسٌ قادِمٌ مِنْ نَواحي الأذانِ الأخير...*
*شايُنا أخْضَرٌ ساخِنٌ فاشْرَبوهُ، وفُسْتُقُنا طازَجٌ فكُلوه*
*والأسِرَّةُ خَضْراءُ مِنْ خشَبِ الأرزِ، فاستسْلِموا للنّعاسْ*
*بعد هذا الحِصارِ الطويلِ، وناموا على ريشِ أحْلامِنا.*

# القدومي المخضب بالوطن

تتطوي معاناة الشاعر أحمد القدومي على أبعاد جوهرها ينطلق من الذات التي تتلبس الوطن والتاريخ وجهاً واحداً ينطق بلسان هذه المعاناة شعراً يخرج من القلب.

ويبادرنا الشاعر منذ مطلع القصيدة بالطفولة المنفية والعودة إلى الأم لإلغاء هذا النقي على الأقل من الناحية النفسية فيخاطبها ذاتاً تتلبس الوطن الخرافي لكنها منفية.

*أماه..*
*جئت من المنافي*
*أحمل الذكرى*
*وتحملني الليالي*
*نحو درب لا أراه*
*ولست أعرف من ينادي*
*من بعيد*
*كل المواسم في دمي*
*غضب*
*ولحن الأرض نجوى*
*النسائم*
*قصة للحب يرسمها*
*الهوى*
*نغماً*
*على شفتي*
*نشيدي*

لكن عذابات النفي والانفصال عن الوطن والأمومة تتحول إلى نشيد يهدر من الأعماق ويتموج بين الغضب واليأس والضياع ويتكثف معنى النفي لا في ذلك فحسب بل في أنهم:

*ذبحوا القصائد*
*والنوارس*
*والعصافير الجميلة*
*في الفؤاد*
*من الوريد*
*إلى الوريد.*

وتعويض هذا الموت بالذبح يتجسد في خلود الشاعر، الذي يبتلى بالعشق وفي طوفان المأساة لا يجد من يمد يداً إلى الوطن الغريق لذا يشعر بالموت الذي لا حياة فيه:

*فأنا وموتي توأمان*
*زمن الأمومة*
*دمعتان*
*ويقول أيضاً:*
*أنا موعد للموت*
*فاكتب أيها الموت قصيدة*
*....*
*....*
*يا أيها الوطن الذي*
*سمتك أمي*
*وردة*
*أتت الأمومة*
*والوطن*

وصيغة الفداء التي تتكرر في مقاطع القصيدة المطولة تنبئ عن غليان النفس في لهب المأساة. لكنه لا يغادر المسافة ما بين الوطن والأم، ولأن الموت لا مخرج منه يتحول الشاعر بالتمني عبر المناجاة التي يسوقها للوطن إلى سحابة، سحابة لقلب الأم التي أقصاه النفي عنها كما أقصاه عن الوطن. لكن الفجر يأتي حينما يخيم غبش الليل على الأفق:

*صبرا ويافا توأمان*

***موتي وموتك توأمان***

....

....

***حيفا تناديني***
***يافا تناديني***
***ودم الشهيد على ثرى***
***وطني يناجيني***

والقصيدة كلها على هذا المنوال، كأنها آهة لا تنتهي "كارتحال ربابة تبكي" ولا يجد الشاعر مخرجاً من الموت إلا أن يصير قمراً يحمله الثرى للوطن:

***إلى عينيك يا وطني***
***أطير في مدارات المدى***
***نغماً يناجيك***
***ابتهالاً***

فالقصيدة ابتهال للذات للأمومة الضائعة والوطن الذي انفصلت عنه. وتتردد هذه الذات ما بين الذروة والهاوية لكنها لا تفقد الأمل بالابتعاث من خلال النغم.

والقصيدة من القصائد المطولات وهي أشبه بنزيف هادر لنفس ترجم الغدر بالشعر دون أن يستجيب إليها.

لذلك وجدت في منطلق الكامل مستقرها مستعينة بتقفية الأطراف مرة والقوافي الداخلية مرة أخرى. لينطلق الشاعر من انهمار إلى انهمار آخر. وهو بذلك يريد من المتلقي أن يشاركه هذا الهدير المستمر في الداخل.

والقدومي شاعر يولد المعنى من المعنى والصورة من الصورة دون أن يتوقف. لكنه غالباً ما يكون أليفاً ولا يضرب بينه وبينك ستاراً من الإبهام. يترك لعفويته الشعرية أن تصارحك وتصل إلى قلبك. ولعله يتوسل الاسترسال لا الإسهاب ليؤكد على اللهب الذي يتموج في الداخل.

وأنت تقرأ القصيدة لا تخطئ صوت الوطن من خلال صوت الشاعر ولا تخطئ أن الحنين إلى الأم إن هو إلا حنين إلى تراب الأرض، لكن المشاعر فاترة والعاطفة متفجرة في لغة شعرية أقرب إلى الذات منها إلى أي شيء آخر. حين تقرأ هذه القصيدة تحس أن القدومي يأتي من وطن خرافي هو الشعر ليعود بك إلى الوطن الحقيقي الذي يتخضب بالعذاب والدم.

## المتوكل طه وماجد أبو غوش

شعراء الأرض المحتلة يضعوني مجدداً أمام المأساة. فتعالوا معي لنخلع أقنعة الأسطورة و الغربة السريالية عن قصيدتي المتوكل طه و ماجد أبي غوش لنرى العالم بعينيهما و نحسه كما أحسوه.

إن جوهر النضال في التجربة الفلسطينية يقوم على تمكين الذات من الصمود بوجه الاغتصاب و حفظ الهوية من الضياع. تحرير فلسطين من النهر إلى البحر ينام في لاوعينا و ينهض في بطولات الشهادة.

فمنذ اتفاقية سايكس بيكو و وعد بلفور و الصهيونية طامحة إلى إلغاء الهوية القومية للقضية الفلسطينية و إقصائها عن محيطها الطبيعي و عالمها العربي و الإسلامي.

قرار المصير و قرار الحياة و الموت يصنعه شهداؤنا بدمهم و ذواتنا المقاومة التي ترفض الانحناء للإرادات الغريبة لن تنحني لهذه الإرادات لأن حياتنا و عزنا مرتبطان بما يجري في القدس اليوم:

إما التهويد و إما التحرير. و إقامة فلسطين التي استشهدت من أجلها الأجيال.

### قصيدة مغناة الحاكم بأمره

"قصيدة مغناة الحاكم بأمره" العنوان يستدعي الحاكم بأمر الله باعتبار الحكم ولاية أو تفويض إلهي. كما تستدعي الحاكم بأمر الشعب الذي يوحي

التفويض الشعبي. فالشاعر من خلال العنوان و زحزحة العبارة المأثورة يوحي بالسخرية من ولاية الاستبداد و الظلم و الحاكم بأمره. فالقصيدة تصور الطاغية من خلال "مونولوج" يرسم فيه الشاعر صورة الحاكم المستبد راوياً إياها بضمير المتكلم فالحاكم بأمره يملك البلاد و العباد و الجنس و الطبيعة و الكون. و يسمو الشاعر بشخصية الطاغية من الواقعي و التاريخي إلى الأسطوري و الخرافي بلغة شعرية حديثة مبتكرة. يمزج فيها المجاز بالصورة الحسية. و ينقل الشعر من الشعر الذاتي الغنائي إلى التصوير الحسي لشخصية الطاغية موظفاً ضمير المتكلم توظيفاً درامياً موفقاً. فالطاغية كأنما يقف على خشبة مسرح متبجحاً بقوته التي لا تحد. و جبروته الذي يطال الإنسان و الكون و الطبيعة و المرأة.

ربما تحدر الطاغية أصلاً من خراسان. لكن واقعاً يبزغ في كل مكان و زمان فالطاغية في قصيدة الشاعر كوني عالمي. لكنه يشير إلى دلالات الطغيان الفردي الداخلي الذي ابتليت به السياسات العربية بما فيها فلسطين التي ينتمي إليها الشاعر.

لكنه في خاتمة القصيدة يربط الطاغية بروما مذكراً بنيرون و غيره كما في قصيدة مطران الملحمية المعروفة.

إلا أن التدفق الشعري في القصيدة المتشبث بضمير المتكلم و نبرة التبجح بذات طاغية مشؤومة متورمة يفاجئنا بموارية في السياق الشعري مضموناً و شكلاً. فيصرح الشاعر في ختام القصيدة بأن العبيد "قد حطموا كل شيء، و روما العبيد ستهدم أن غضبت ألف روما و تحرق قيصر، و تحرق قيصر"

المشكلة هنا هي أن الشاعر أعطى مساحة القصيدة كلها لتبجحات الطاغية مصراً على سيطرته و طغيانه. لكن المؤلف في الخاتمة أزاح الطاغية و حل صوته محل صوته معترفاً: "أعرف لكنه فات أمري. ولات حين مناص و طيري مضى حيث قبري، و ياليتني قد سمعت النداء فياضيعة العمر"

لكن العبيد يحطمون ذلك الطغيان المتجبر. فينتصر الإنسان بانتصار العدالة، الضمير المتكلم الذي توسله الشاعر عبّر عن الطغيان و نقيضه بصوت واحد. و كان على فطرة الشاعر القوية المتدفقة أن تتجنب مثل هذا الوهن في الصناعة الشعرية درامياً إذ كيف يختتم الطاغية تبجحه بانكسار الذات و النطق بحقيقة التاريخ الذي لا يرحم الاستبداد و لا يكافئ الطغيان هذا الانقلاب الدرامي

من صوت الجبروت إلى صوت الاعتراف بالوهن و نهايته المشؤومة يبدو متناقضاً و غير معقول.

يعتمد الشاعر على التدوير في إيقاع القصيدة العروضي. و يركب القصيدة لا من وحدة البيت بل من مقاطع مدورة. تفتح الأبيات بعضها على بعض لحاجة المعنى الدرامي إلى الخروج من الإيقاع الغنائي إلى التصوير الموضوعي في شعر مسرحي.

كما أن الشاعر يستبقي القافية في نهايات المقاطع لا لوظيفة الغناء بل ربما لمساعدة الفطرة الشعرية على الانطلاق من معنى إلى معنى آخر من خلال الاسترسال المسرحي الذي يقتضي التحرر من القافية. فالمرسل خير من المقفى في الشعر الدرامي.

لكن الشاعر أحسن في استخدام بحر عروضي قريبمن إيقاع الكلام اليومي. و هوالبحر المحدث (أو المتدارك أو الخبب) و دمج فاعلن بـ فَعِلن و فعولن في تركيبه العروضي.

نجحت قصيدة المتوكل بالتصوير الدرامي. لكنها لم تخل من بعض هنات الصنعة. ربما يحتاج الانتقال من النثر الغنائي إلى السرد الروائي في القصيدة صناعة أقوى و أكثر يقظة.

و لكن لا يمكن للمتلقي أن يقتنع بهذا الانقلاب الدرامي الذي يقفز عليه من الذاكرة فالشاعر يستنجد بالموروث من المثل مستعيناً بـ "لات حين مناص" لينهي القصيدة بخاتمة ذهنية تعوق السياق الدرامي الذي بنيت عليه.

## قدماي تمشيان من دوني

ماجد أبو غوش في قصائده النثرية الثلاث: "رمان" و "جنون" و "ليل" يعبر عن الشهوة و الجنون و انفصام الجسد في زمن الاحتلال دلالة على عدم التوازن و أزمة الذات.

ينخطف الشاعر من واقع الاحتلال إلى ما وراء الواقع في صور سريالية و رسائل شعرية على انعدام العافية في الزمن الصهيوني في الأرض المحتلة.

السريالية أصلاً كانت انفجاراً للذات ضد الأهوال الخارقة التي عانتها المجتمعات الأوروبية في زمن الحرب الكونية الأولى التي كلفتها أكثر من عشرة ملايين جندي قتيل و (21) مليون جريح.

من أجل أطماع اقتصادية في الجوهر و نفوذ الرساميل الأوروبية و تصارعها

من أجل الهيمنة و الإيمان بحقيقة أن المال و الثروة أهم من الناس في أوروبا الصناعية. كذلك في فلسطين المحتلة المال و العنصرية و الخرافة الهرمة أهم من الإنسان الفلسطيني. الصهيونية جاهزة للتصفية العرقية من أجل هذه الخرافة.

في قصيدة "رمان" يعبر أبو غوش عن الشهوة التي تفترس الحب:

***"أطبق عليها بشفتي***
***و بنهم شديد***
***أشرب ما يترقرق من عسل و ماء...***
***..... تستطيعون الآن***
***سماع تأوهات***
***شجرة الرمان***

فالحب عند شاعرنا هو الإطباق على الحبيبة بشفتيه بنهم شديد. و ما الشهوة هنا إلا إثبات للذات المنفية المقهورة المهددة بالزوال في ظروف الاحتلال و الواقع المصطنع الذي يهدد بالإبادة. ينفصم الجسد الذي يمشي صوب الماء كناية عن عدم الأمان. و تنهض قدما الشاعر و تمشيان دونه و مامن حل لهذا الانفصام بين الجسد و الذات و الذات و الجسد إلا الجنون، و الخروج من الواقع إلى ماوراء الواقع و رفع راية القصيدة بانخطافاتها السريالية في وجه الخرافة و العنصرية.

و يستمر أبو غوش في قصيدة "ليل" في التعبير عن الانفصام و أزمة الذات و التحول من الواقع إلى ماوراء الواقع. بينما يتوجه إلى الكرم يسبقه قلبه و فمه. كما يسبقه حصانه إلى النشوة و قرص العسل و حقل النرجس. لكن الباب مغلق و الحراس على الأسوار و سيدة الكرم لا تنقذ الشاعر من تحولاته السريالية في الشهوة و الهيمنة و الخروج إلى الجنون. ينطفئ القمر و المصباح و تتحول صورة الإنسان الكريمة إلى ذئب الشهوة:

***كان الذئب في دمي يعوي***
***و كان الندى يبلل وجهي***
***و كنت أعوي***

فالعواء بوجه الظلام الكالح كل ماتبقى للشاعر.

و هكذا نرى أن القصيدة في الأرض المحتلة لا تعبر عن أزمة الذات في المجرد أو المطلق. إنها تنطلق من ظروف تاريخية يفرضها الاحتلال. يدمر الإنسان و الهوية و يستأصل الحياة ليقيم البؤس. و يسلط إرهاب الدولة على الحرية و الطفولة و يرفع جدار الخرافة و القتل ضد الإنسان و الحياة، و لم يبق للشاعر غير الجنون و الاستذئاب و انفصام الجسد و الصراع مع الطاغية في الداخل و الخارج.

## خلاصة

لم تتوقف المقاومة عند شاعرينا المتوكل و أبي غوش. و لكنها تتوسل المعاناة الإنسانية و ترتدي كسوة فنية حضارية في ظروف متوحشة بربرية تحلم بالإبادة و المحو للهوية الفلسطينية لتحل محلها هوية استيطانية تمارس محواً منهجياً للآخر الفلسطيني الذي ينهض شاهداً على زيف الصهيوني و زيف حلمه العنصري بالإبادة و الزوال.

فالمتوكل طه لا يتكلم في قصيدته عن الطاغية في المطلق. إنهقيصر روما الذي لا مفر له من ثورة العبيد الغاضبة. و الشاعر في تصويره للظلم و الطغيان يعبر عن أزمة الإنسان و المجتمع مما يكابده من الطغاة الصهاينة و أُجرائهم من الداخل.

المتوكل طه يرتقي من العابر و التاريخي إلى الأسطوري و الدائم و يتوسل الدرامي و الجمالي ليعبر عن المعاناة التاريخية للذات الفلسطينية. إنه لا يحارب الطغيان من أجل الحرب بل من أجل بقاء الحياة و الإنسان. و تتخذ مقاومته من الفن الشعري راية لها و حضارة ضد التوحش و البربرية(*).

و ينخطف أبو غوش من الواقع إلى ما وراء الواقع إلى الشهوة و الجنون و انفصام الجسد ليعبر عن المعاناة نفسها في إطار سريالي. و تعبر القصيدة بشكليها المدور و المنثور عن أزمة واحدة.

و الارتقاء من التاريخي إلى الأسطوري في قصيدة المتوكل، أو التحول من الواقعي إلى السريالي في قصائد ماجد كلاهما يتوسل تقنية شعرية مختلفة ليثبت هوية الإنسان و الحضارة في الوطن الضائع.

---

(*) انظر أيضاً قصيدتي "قانا" و"قانا الجليل" لنذير العظمة الأولى غنت وجدانياً قانا و الثانية دمجت الأسطورة بالتاريخ و التاريخ بالأسطورة. علماً أن قيادة حزب العمل برئاسة بيريز قامت بمجزرة قاناالاستقطاب أصوات الناخبين اليهود في تلك المرحلة.

# إرم ذات العماد مدينة الحلم

هل تطلع الإنسان إلى مدينة بشرية غير المدينة التي ولد فيها يعيش ويموت. هل هو هروب من مدينة الطين الذي استلت منه سلالة الإنسان والبشر أو هو حلم بالفجر في سرير التراب والموت الذي يأوي إليه المرء بعد كدح يوم أو عمر طويل لا ينتهي إليه الإنسان إلى طمأنينة السعادة من شقاء الجسد والنبض الإنسانيين على طريق البشر الذي تنتهي فيه الولادة إلى الموت.

هل لعبة الحلم بالخلود ورؤيا الخروج من نار الحياة وجحيمها إلى الجنة واللذة والسعادة هي عبث آخر أو تعويض خيالي عن حقيقة البشر التي لا يفارقها الموت وآخرة الجسد التي تصير إلى آخرة الروح التي تنعم بحلم الخلود في جنان المخيلة.

"إرم ذات العماد" أصبحت حلماً عند الشاعر الفلسطيني بعد ضياع الوطن.

هل الحياة عبث لا يدركه الإنسان إلا حينما يصل إلى جدار الموت وعليه أن يختار، إما الحرية أو العبودية!!!! إما الاستسلام للفناء والزوال أو بناء مدينة الحلم وخلود الإنسان، إرم ذات العماد.

# غسان كنفاني وإرم ذات العماد
## 1972 . 1936

أن تغتال الموساد منظمة المخابرات الإسرائيلية غسان كنفاني في عام 1972 بتفجير سيارته في الحازمية ببيروت دلالات مهمة على جوهر الصراع الفلسطيني الإسرائيلي ومراحله.

غسان كنفاني كان يعتد بفكره وقلمه وإرادة النضال في عراكه مع الصهاينة الذين اقتلعوه مع أسرته من عكا في عام 1948 وهو ابن اثني عشر عاماً فنزحوا جميعاً إلى دمشق. لم يصارع بالقنبلة والبندقية بل بالتربية والتعليم والحقائق التاريخية عبر الإعلام والإبداع الأدبي والفكري.

فعلام إذن تخشاه إسرائيل التي اغتصبت أرضه وطفولته وتاريخه ورمته إلى التشرّد والعوز والخيام تحت رعاية الأونروا التي تتقيد بالمهام الإنسانية للاجئين في معزل عن خسارة الهوية الحضارية والقومية. فعمل مدرساً للرياضة والرسم بعد أن انتقل إلى الكويت (1956) مما أتاح له الاطلاع على قراءات ثقافية واسعة بعد تخرجه من معاهد دمشق التعليمية ومارس مسؤوليات وظيفية في الإعلام لاسيما بعد انتقاله إلى بيروت عام 1960. فعمل محرراً في جريدة الحرية في بيروت ورئيس تحرير في "المحرر" كما عمل في "الأنوار" والحوادث.

وأسس بعدها جريدة الهدف الأسبوعية وظل رئيساً لتحريرها منذ (1969) حتى استشهاده في (1972) على يد الموساد الإسرائيلي.

يعبّر غسان كنفاني في إنتاجه الأدبي من أقصوصة ومقالة ورواية ومسرحية عن معاناة ذاتية قومية بدءاً بواقعية شفافة وفي مرحلة النضج واقعية سحرية تتوسل الرمز والأسطورة وتطوع الأجناس الأدبية على تنوعها لتحمل رسائل ذاتية وطنية ووجودية.

الهم الكلي لمعاناة غسان كنفاني هو ضياع الأرض والوطن والإرباكات التي خلفتها اهتزازات الهوية الحضارية في مهام التحرير الإعلامي كما في الكتابة

والإبداع الفني لم يبدع غسان أدباً للترف كان إبداعه بمثابة السلاح الذي كان يوجع الصهاينة في الصميم لذلك رشحته دوائرها الحساسة بالخطر للتصفية. فالفكر هو عماد الحضارة يخشاه المستوطنون السفاحون أكثر مما يخشون البندقية والقنبلة والرشاش.

والسلاح الذي يلمع في وهج المعركة لا يجدي نفعاً إن لم يتحرك بوضوح الرؤية وثقافة المقاومة التي تمارس الدفاع عن النفس.

بعد تحقق حلم الاستقلال لعدد من البلدان العربية كسورية ومصر والتحرر من نير الانتداب والوصاية والاستعمار. وقعت مأساة فلسطين التي عادت إلينا بها بالاستيطان الصهيوني واقتلاع شعب بأكمله من أرضه تحت بصر وبيركة منظمات دولية سيطر عليها المنتصرون في الحرب العالمية الثانية وظلت إستراتيجيتها هي هي: الهيمنة على ثروات العرب الأولية والخشية من تطلعاتهم القومية والدولية. فكانت إسرائيل وما تزال حارساً أميناً لمصالح الغرب الاستعمارية على حساب تشرد الشعب الفلسطيني وإبادة وجوده وتدمير هويته.

إلا أن روح الحرية ظلّت متّقدة في الصدور. وحققت ثورة الجزائر حرية الشعب بالكامل بالثمن الغالي لمليون شهيد وتوحد العرب بتضامنهم بوجه الأطماع والغدر. غسان كنفاني وجيله يحملون هذا الوعي بالإضافة إلى معاناتهم الفعلية. ماذا يبقى لمن يقتلع من أرضه وبيته غير التشرّد والموت. وهل الموت غير باب موصد بوجه هذه الأجيال التي منع عليها الخبز والحرية والكرامة الإنسانية ورميت تحت الخيام على مرمى شهادة من الوطن؟!

ألم يكن هذا حلم غسان وآلاف من المشرّدين الذين نزعت عنهم عزّة المواطنة وأُلبسوا ثوب التشرّد والفقر.

والسؤال هو لماذا يلجأ غسان كنفاني في الستينيات المبكرة على هذا الطرح وما هي مصادر أفكاره وإبداعه المتميّز.

الانفتاح على التيارات الفكرية كان سمة المرحلة البارزة. والتجدد الحضاري الذي عبّرت عنه الحركة التموزية في مجلة شعر كان ناشطاً من خلال الترجمة والإبداع. لا في الشعر فحسب بل في الرواية والمسرحية أيضاً والفكر الوجودي ومقولاته الفلسفية والالتزام ببناء الإنسان وحضارته ومجابهة جدار الموت بالحرية والإرادة لا النكوص والخوف. جبرا إبراهيم جبرا يؤكد على ذلك بإشارة موجزة في

مقدمته لمسرحيات غسان. لكنه ربما ليس على علم بأن غسان كنفاني كان يتردد على بعض جلسات خميس مجلة شعر بدءاً من انتقاله إلى بيروت 1960. وغسان في مسرحية الباب يستفيد من الفكر الوجودي والتموزي كليهما. بالتأكيد على حرية الإنسان وإرادته في صنع قدره ومصيره واقتحام باب الموت لبناء الحياة التي تجيء بالإرادة والحرية لا بالولاء لمشيئة والديه.

إن الالتفات إلى الأسطورة في أدبنا الحديث فرض حضوره بداية مع الأجناس الوافدة إلينا من الآداب الأوروبية التي تمثل تراث الغازي المهيمن.

ودخول المسرحية والرواية كأجناس أدبية جديدة صاحبه أيضاً حضور للأسطورة الفولكلورية والدينية والإغريقية والرومانية. فتوفيق الحكيم على سبيل المثال يتحفنا بمسرحية "أهل الكهف" معولاً على مصادرها المسيحية والإسلامية. كما يتحفنا بمسرحية شهرزاد من ينابيع ألف ليلة وليلة، إلى جانب مسرحية بجماليون من مصادرها الإغريقية عبر المؤثرات الرومانية، ومسرحية يا طالع الشجرة من أدب اللامعقول أبرز الاتجاهات الأوروبية الحديثة. فالمسرح والمسرحية جنس وافد علينا من الآداب الأوروبية وتقاليدها الإغريقية. الرومانية العريقة. ومع المسرح وجدت الأساطير سبيلها إلى إبداعاتنا الأدبية.

لكن التاريخ ظلّ أكثر حضوراً في الرواية التي هي بدورها جنس وافد أيضاً إلى جانب الأبعاد الواقعية والاجتماعية والعاطفية. وهو أمر بارز في إنتاج جرجي زيدان وحتى في روايات نجيب محفوظ التي اعتمد بعضها على المصادر التاريخية المصرية بالإضافة إلى نزعاته الواقعية والتحليلية.

إن طغيان الميثولوجيا الإغريقية الرومانية من خلال أوروبا النهضة ومؤثراتها في أدبنا واضح من خلال حركة أبولو ومجلتها طقوس الخصب التي عبرت عنها تراثات سورية القديمة وما بين النهرين ووادي النيل تعتبر من أهم علامات التراث الإنساني.

وهي في الجوهر تفسير ديني وثني أسطوري فلسفي لعلاقة الإنسان بالطبيعة والطبيعة بالإنسان. كيف يحيا الإنسان ويموت في عالم التعاقب وزمنه وما معنى حياته ووجوده وبقائه.

ومع أن طقوس الخصب تعبر عن الحضارات السورية والرافدية والمصرية القديمة. إلا أن عمقها الفلسفي وصورها الأسطورية الخالدة جعلتها ميراثاً إنسانياً

عاماً. فانتقل بعض رموزها ودلالاتها من سومر وأكاد وكنعان إلى العبرانيين ووادي النيل والإغريق والرومان وأوروبا النهضة.

إما بالتفاعل الحضاري أو بالإبداع بالموازاة.

## الباب وإرم ذات العماد

تعتمد مسرحية الباب (1964) على أسطورة عربية قديمة. عاد ملك لقبيلة تسكن الأحقاف. وآلهتها: صدا وصمود وهبا. وعاد هو الحفيد الثاني لنوح. أصاب قبيلة عاد القحط الشديد لإلحادها. فأرسل عاد وفداً إلى مكة فيه قيل ولقمان ليستقوا الماء للأحقاف. فنزل الوفد ضيفاً على معاوية بن بكر في ظاهر مكة. فأرسل إليه جاريتين مغنيتين تسميان الجرادتين - تذكران الوفد بغنائهما بمهمته. فلما طلب الوفد الاستسقاء ظهرت في السماء ثلاث غيمات: سوداء (رمز الموت) وحمراء (رمز الدم)، وصفراء (رمز الطاعة).

ويرث عاد ولده شديد.. يموت فيرثه أخوه شداد الذي يبني مدينة إرم ذات العماد. ولكن لغضب من الآلهة لا يستطيع دخولها وحين يصر على ذلك تأخذه عاصفة أصوات من السماء فيموت وتتهاوى إرم..

والأسطورة غير مثبتة تاريخياً بالتفصيل فبالإضافة إلى آيتين قرآنيتين: (**ألم تر كيف فعل ربك بعاد ★ إرم ذات العماد ★ التي لم يخلق مثلها في البلاد ★**) سورة الفجر. تقتصر على ما يقوله ياقوت في معجم البلدان. والطبري في مقدمات تاريخ الرسل والملوك.

تتألف مسرحية الباب من خمسة فصول على نمط المأساة الإغريقية وأشخاصها. بالإضافة إلى هبا أول آلهة القبيلة الثلاثة هناك:

عاد ملك القبيلة وشداد ابنه ووريث مملكته، وأم شداد. وولده ووريثه مرثد، ورسول من البلاط، ورجل أول ورجل ثانٍ. ثم قيل رئيس الوفد إلى مكة. ورعد صديقه ولقمان كاهن عضو في الوفد.

عاد سيد القبيلة يرسل وفداً منها للاستسقاء من مكة هجر معبد القبيلة ودعا الناس إلى هجر هبا كبير آلهتها الذي يقتل البنات. ويجفف الضروع. ويزرع الجوع بينما يعتقد عاد بأن الإله يجب أن يسقي شعبه لا أن يذله وينتقم منه بسبب الخطيئة. والماء الذي يصاحبه الذل والهوان على يد هبا. ليس ماء الحياة بل هو شراب الطاعة والمسكنة والموت. كما ترمز إليه السحب الثلاث التي يرفض أن يستقي

منها عاد ويختار الماء من مكة لا من إله القبيلة.

فالصراع كما في المسرح الإغريقي هو بين إرادة الإنسان للخيار الحر.. أو الخضوع لإله القبيلة كفعل لقمان الكاهن.

عاد الإنسان الذي يصنع قدره ولقمان الذي يخضع لقدر الآلهة متضرعاً: لقد جرني عاد بعيداً عن معبدك.. أغلق أبوابه في وجهي بعد أن كنت خادمك وكاهنك.. حرم عليَّ التضرع لك والدعاء إليك وتلمس قدميك.. وها أنت ذا ترد غضبك عليه وعلي. لقد احترقت مزارعي وجفت ضروع مواشي ومات أطفالي ولكني لم أفقد إيماني بك.. يا هبا إنهم يستسقون آلهة مكة بدل أن يستسقوك! فانتقم منهم وأعد مجدك في الأحقاف لأعود إلى خدمتك![*].

وبظهور السحب الثلاث في نهاية الفصل الأول يستل عاد سيفه ويختار السحابة السوداء والصراع.

شداد لا يرث مملكة أبيه عاد فحسب. بل يرث أيضاً الصراع مع آلهة القبيلة وقيمها حول قدر الإنسان وقدر الآلهة. فأبوه عاد يجابه هبا ويحتكم إلى إرادته هو لا إرادة هبا ليتحكم بحياته وبمصيره. ويبني مدينته فهي مدينة الإنسان لا مدينة هبا مدينة الإرادة لا مدينة الخضوع والطاعة.

والكاهن الذي يعوق عاد عن المضي إلى صنع قدره في الفصل الأول من مسرحية الباب أصبح ظلاً هامشياً في الفصل الثاني وحلت محله أم شداد التي تكبدت معاناة عاد. وتأبى على شداد أن تستمر المعاناة وارث الصراع.

شداد يستكمل حلم عاد فيبني إرم ذات العماد مدينة الإنسان مدينة القدر الوجودي لا القدر الإلهي ويسميها بالجنة التي هي ثمرة إرادته وعزيمته وصراعه لا هبة الخضوع والطاعة التي يمارسها هبا على الإنسان.

فالماء الذي يفجره شداد أو يأتي به ليس ماء المغفرة والمسكنة والطاعة بل ماء الحياة والإرادة وبناء الفردوس الإنساني بيد الإنسان.

إن فكرة الإرادة والموت ضرورية في تلك المرحلة فالمقاومة الفلسطينية التي لم يشر إليها صراحة غسان في مسرحياته خلافاً لرواياته وقصصه ومقالاته ربما كان غسان يومئ إلى (المقاومة بكسر جدار الموت) من خلال التقنع بالأسطورة. ولكننا

---

[*] غسان كنفاني الآثار الكاملة المجلد الثالث المسرحيات الطبعة الثالثة 1993 ص 38.

يجب ألا نفترض أن معاناة غسان الفلسطينية تعني تغييب معاناته الوجودية في الحياة والموت والحرية والمصير والانتماء والهوية.

وربما كانت معاناة غسان الفلسطينية مدخلاً إلى معاناته الوجودية.

لكن لماذا إرم ذات العماد هي المدينة الجنة التي يبنيها شداد فوق جنة هبا ولماذا يلجأ غسان المبدع إلى أسطورة يرويها ياقوت الحموي والطبري؟ هل لأنه يريد أن يضع يده على فكرة التجدد بالموت التي بنيت عليها مسرحية الباب.

لم يرق في تلك المرحلة للماركسيين والقوميين العرب منافسة مجلة شعر لمجلة الآداب والانعطاف على الأسطورة التموزية بالشهادة والموت من أجل الحياة وانعطاف السوريين القوميين على أساطير التجدد والموت في التراث السومري الأكادي الكنعاني.

إن اجتماع غسان بجورج حبش زعيم الجبهة الشعبية المؤمن بالقومية العربية معروف وكان ذلك من أطر حركة المقاومة وما يزال. من المؤكد أن غسان كان مهموماً بالمقاومة وأن كسر جدار الموت بإرادة الإنسان هو الطريق إلى الحياة والتجدد الإنساني. كما عبرت عنه طقوس الخصب وله موازيات أسطورية في أدب النهضة الأوروبية كما أن له بدائل أسطورية تاريخية أو فولكلورية عربية إسلامية في إبداعاتنا الحديثة.

من هنا جاءت الأسطورة القديمة التي عثر عليها غسان تأصيلاً للأساطير التموزية وأكثر تواصلاً مع المتلقي. والتأصيل مسعى مشروع للعربي المعاصر وجزء من مغامرته الإبداعية.

في أواخر الفصل الثالث يأتينا خبر موت شداد: اهو صوت كالريح أجفل حصانه فرماه، قال الرسول إن شداداً وقف وواصل مسيره في غيوم الصوت السوداء، كان صوتاً رهيباً شقق الأرض فغاصت إرم فيها ثم انطلقت ألسنة النيران أحرقت الأخضر واليابس.. يقول الرسول إن شداداً ضاع في عاصفة الصوت، ذابت عظامه ولم يبق إلا سيفه ملقى على الرمل وقد صار في لون وشكل الحجر... أما الحصان فقد مضى في الصحراء على غير هدى.

(تتكفئ الأم وتبكي)

والرسل الذين لحقوا به؟

الرجل: ذوبتهم ذيول العاصفة وهم أجساد محروقة في الرمال!(*)

المهم أن شداداً اختار الصراع والموت بحريته والكلام عن هبا حتى الآن كان بالضمير الغائب ولم يتقابل الندان إلا في مطالع الفصل الرابع عندما دخل هبا في العالم الآخر بصورة شاب وسيم من الباب على شداد ورجلين حكم عليهما هبا بأن يقضيا عمرهما في العبث والخيانة. وعندما سأل أحدهما شداداً عن موته أجاب أنها كانت رحلة متعبة هل انتحر أو مات صدفة لم تكن إجابته حاسمة.

إنه الآن في العالم الآخر يدخل في مجابهة مع هبا. ويصر على رفض عبوديته وقهره. إن الاستمرار في الصراع حتى يقتحم الباب الذي دخل منه هبا هو جزء من ديكور الفصل الرابع والخامس. ويحاول الآخرون أن يخرجوا منه دون أن يستطيعوا. باب الموت هذا هو كل ما يملكه هبا لقسر العباد والسيطرة على الحياة والموتى في عالم السأم والعبودية. وهبا يحيا بالموت (موت العباد) ويموت بالولادة.. تحررهم باقتحام باب الموت.

يموت شداد في عاصفة الصوت في أواخر الفصل الثالث في الفصل الرابع والخامس يتصاعد التوتر الدرامي ذهنياً بين شداد وما يمثله من إرادة الصراع والحرية ونقيضه هبا الذي يصادرهما معاً من أجل بقاء الإلهي وتضخمه على حساب الإنساني.

هبا يولد بموت الإنسان ويموت بولادته. بينما شداد يولد بالتحرر منه والتشبث بالحرية والإرادة وبناء مدينة الإنسان التي يجد فيها هبا منافساً له فلذلك يدمرها ويدمر شداد معها في الفصول الأولى الثلاثة يعبر شداد من خلال الحوار والسرد عن تقابله الدرامي وتناقضه مع هبا إما مع العرف أو الأم أو الكاهن يسايرونه على الصراع مع هبا أو يتخوفون من هذا الصراع كالأم. أو يرثونه كما ورثه من عاد أبيه ويورثه إلى ابنه مرثد الذي يهتم بالملك و التشبث بإرم بينما يهتم شداد بالمصير الإنساني وتحرر الذات وخلاص الناس من العبودية والقهر.

ويبقى التقابل الإلهي والإنساني الذي يذهب إلى حد التناقض هو الخيط الخفي الذي يصل الفصول كلها بعضها ببعض وكأنما شداد هو قناع لغسان في شخصيته المقاومة المصارعة من أجل حرية الإنسان وهويته. وبالتعبير عن صيرورته

---

(*)غسان كنفاني الآثار الكاملة المسرحيات المجلد الثالث ص 62 ـ 65.

الإنسانية من خلال الشهادة أو الموت شيد "إرم" المدينة الجنة مقابل مدينة هبا التي لا تستمر إلا بموت الناس وخضوعهم التام لإرادة هبا.

إرم هي الفردوس الإنساني الذي يدمره هبا. إرم هي الإنسان وحضارته وفردوسه.

لشداد: لقد بنيت جنة على الأرض دمرها أمام عيني وأنا مصلوب على عمدان من قار يغلي، كنت أرى جواهرها تذوب كما يذوب الرصاص وتسيل في القنوات كالماء اللامع لتغوص في قاع الأرض... لماذا فعل ذلك كله بي؟.

لقد كذبت أمي في سبيل أن أعتقها من صنمه الأبيض المنصوب بين بيوت الناس! بعت مملكتي بومضة من ومضات الحقيقة التي لا يراها المرء إلا كما يرى البرق... أردت أن أفك النير عن رقاب الناس الذاهبين إليه الآيبين من عنده التاركين تحت قدميه كل كبريائهم وشجاعتهم![*]

التجدد بالشهادة أو الموت فكرة تقرها ثقافة المقاومة وأبعادها الدينية والأسطورية والفولكلورية والاجتماعية والتاريخية تجلت في التراث كما تجلت في ميادين التضحية والفداء.

يختار شداد أن يقتحم باب الموت من أجل إرم ذات العماد وتتميز مسرحية الباب بهذا الحسم الفكري وعلاقة الحياة بالموت والموت بالحياة. لم يعالج غسان الفكرة المحور لمسرحيته بشكل مباشر ولكن جرياً مع نزعة الإبداع الحديث مسرحاً وشعراً ورواية حيث يتعانق المضمون والشكل في التعبير عن المعاناة المعاصرة فتصبح تجربة المبدع أكثر ارتباطاً بالنبض الإنساني.

تتورط الذات في الميدان العملي وتكتسي بالبنية الفنية التي تلد من خلال هذا التورط والمعاناة.

أفكار مسرحية الباب ليست بعيدة عن الينابيع الفكرية الحديثة السائدة في زمن إنتاج المسرحية سواء أكانت تموزية أو وجودية وكائناً ما كانت سمتها فالمبدع يتركها تلد ولادة طبيعية من تجربته. وثقافته وتراثه وانفتاحه على فكر الآخرين وتجاربهم المشابهة التي يتعانق فيها الذاتي والموضوعي كما يتعانق الفردي والاجتماعي خليقة واحدة.

---

[*] نفس المصدر ص 79 - 80.

من هنا كان توجه المبدعين الذين عاصرهم غسان أو سبقوه قليلاً مشاكلاً لتجربته الإبداعية أو مشابهاً لها.

## إرم ذات العماد وجبران خليل جبران

يحلم جبران خليل جبران في المنفى والغربة بإرم ذات العماد على شاكلة مختلفة. تغرب إلى الولايات المتحدة مع عائلته وهو في ريعان الصبا. والبيئة التي أحاطت به في بوسطن يتلاقى فيها فكر الشرق والغرب والحنين إلى مسقط رأسه في لبنان يؤيده المناخ الفكري الذي تبشر به نزعة التعالي الإمرسونية التي تتلقف النور من أية جهة سطع. فالتطلع إلى الثقافات المشرقية في الهند ومراكز الفكر الصوفي بوذياً كان أو إسلامياً يشكل حافزاً للوحدة الروحية التي كان يحلم بها رالف والدو أمرسون وتلقفها جبران من تعلمه الفلسفة العربية الإسلامية في مدرسة الحكمة في بيروت وبيئة بوسطن الثقافية والروحية التي فتحت كل النوافذ على الفكر الإنساني.

من هنا تأتي أهمية إرم ذات العماد عند جبران خليل جبران إنها مدينة الإنسان ومدينة التوحد الروحي الذي كان حلماً للجالية السورية في الولايات المتحدة في زمن الانفصال عن السلطة العثمانية واكتشاف إرم العربية: الحلم والمثال.

أبطالها آمنة العلوية ونجيب رحمة المسيحي وزين العابدين العجمي. بالحوار بين هذه الشخصيات وسرد الراوي المؤلف لأطر هذه القصة الرمزية يصور لنا جبران إرم ذات العماد(*).

عندما يسأل زين العابدين نجيب رحمة هل أنت مسيحي فيجيبه "ولدت

---

(*) انظر جبران الأعمال الكاملة العربية ص 574 وانظر كتابنا جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية دار طلاس دمشق ص 225/ 1987.

انظر أيضاً قصيدتنا "الطريق إلى إرم" في مجموعتنا: سوناتا في ضوء تشرين دمشق 1997 ص، 107 - 111.

- انظر أيضاً قصيدتنا الحلم والرمل وخاتمتها "ذات العماد" ص، 822 في المجموعة نفسها.

- انظر أيضاً قصيدتنا "الطريق إلى ذات العماد" في مجموعتنا الشعرية الطريق إلى دمشق وزارة الثقافة الهيئة العامة السورية للكتاب ص 146 - 147. كلها تلمع إلى المدينة الحلم ولكن في إطار وجداني وحضاري مختلف.

مسيحياً غير أنني أعلم أننا إذا جردنا الأديان مما نعلق بها من الزوائد المذهبية والاجتماعية وجدناها ديناً واحداً.

أليس هذا هو موقف الحلاج من الأديان التي يعتبرها وجوهاً متعددة لحقيقة واحدة؟!

ألا يفكر جبران هنا بروح الإصلاح الديني والاجتماعي الذي تحتاجه وحدة الأمة في تلك المرحلة.

كيف تصبح إرم ذات العماد عند كل من جبران وغسان كنفاني مدينة الوحدة والحلم. إننا لا نفكر هنا بالتأثير والتأثر بقدر ما نفكر بشيوع أفكار بعينها يتلقفها المبدعون بأشكال مختلفة على اختلاف المراحل والأجيال. لكن الفارق واضح بين نزعة جبران الصوفية في الوحدة ونزعة غسان المتصلة بالفكر الوجودي وروح المقاومة. إن مفهومي القدر الإلهي والقدر الوجودي تجسدا أيضاً في لوحتي جسر الموتى مسرحية العظمة الدرامية. والصلة بين المبدعين ظرفية من تردد غسان على خميس مجلة شعر ونشر أطفال في المنفى 1961 قبل الباب بسنوات.

لكن تشابه الأفكار والمصطلح والموضوعات يجعل التساؤل مشروعاً في البحث عن علاقات أخرى لنصوص هذه الأعمال رغم إيماننا بصلتها الأكيدة بالفكر الوجودي.

وإن ما ترجمته دار الآداب وغيرها من دراسات ومسرحيات للفكر الوجودي أو روايات كالغريب لألبير كامو ومسرحية الذباب لجان بول سارتر ورواية الطاعون. والندوة التي عقدت في بيروت عن الالتزام ENGAJE الذي وحّد الوجوديين والسرياليين والماركسيين وغيرهم ضد الاحتلال النازي لباريز في جبهة واحدة. وقد اشترك فيها طه حسين ورئيف خوري في الخمسينيات. كل ذلك حرض على المثاقفة بين المذهب الوجودي وإبداعنا الحديث.

## حلاج عبد الصبور

صلاح عبد الصبور في مأساة الحلاج ليس بعيداً عن الأفق الذي ابتدعه غسان

في مسرحية الباب. المعاناة مشتركة ولكن البنى الفنية والرموز متشابهة. وكذلك التوجه العام للإبداع ودفع عربة الإنسان إلى آفاق الحرية والاكتفاء الإنساني وبناء الحضارة في إطار الانتماء والهوية ـ وبالقيامة من الصلب والموت(*).

## جسر الموتى

مسرحية "جسر الموتى" الشعرية لنذير العظمة نشرت في مجموعته "أطفال في المنفى" دار المجاني بيروت 1961 وترجمت إلى الإنجليزية وقدمت على مسرح دائرة الدراما في جامعة بورتلاند الرسمية.

(*) انظر دراستنا في الأسبوع الأدبي 2012/5/5 العدد (1294).

# جسر الموتى
# قصيدة درامية في لوحتين

(رموز المسرحية)

الأم

والأطفال:

أبو كيس: شخصية خرافية، يُخوّف بها الأطفال في الأوساط الشعبية، وهو يمثل هنا جيل القدر الإلهي جيل ما قبل النهضة الذي لم يستطع أن يختار قدره، ويقرر مصيره فيتحرق لمن يحقق له ذلك(*).

سعد الدين: شخصية أسطورية في القصص الشعبي "كألف ليلة وليلة" ويطلق عليها غالباً علاء الدين وترمز إلى روح الجرأة والمغامرة والإقدام.

وسعد الدين هنا كالأصل الذي اشتق منه، رمز لجيل النهضة، جيل القدر الوجودي الذي يختار قدره ويقرر مصيره فيختار قدر الآخرين ويقرر مصيرهم، إن التمزق بين القدرين القدر الإلهي والقدر الوجودي أو قل التمزق بين الجيلين يتواتر في لوحتي هذه القصيدة بين كل من سعد الدين وأبو كيس في الأولى، وبين كل من القلب والجمجمة في اللوحة الثانية، وهما تعبير عن الصراع النفسي الداخلي بين القدرين، ويخيل لي أن الجمجمة تمثل الجانب العاجز المتفلسف من أبي كيس والقلب يمثل الجانب المصارع المقدام من سعد الدين تعبيراً عن دينامية الصراع الداخلي.

في هذه المسرحية دمج الشاعر القصيدة الدرامية بالتقنية المسرحية وارتقى بالفولكلور الشعبي إلى مستوى الأسطورة.

جسر الموتى تعالج صراع الإنسان مع العجز والخوف والموت وبطلها سعد الدين يموت مرتين، يعبر الجسر مرة عنه، ومرة عن الجماعة. مرة عن نفسه، ومرة

---

(*) انظر نذير العظمة أطفال في المنفى دار المجاني بيروت 1961 ص 53 - 78.

عن جيله. يحلم شداد أن يدمر الباب وسعد الدين يعبر الجسر الذي يحول بينه وبين بناء مصيره ومصير شعبه وقدره(*).

فالمفاهيم والأفكار في الأعمال الآنفة متقاربة والمعاناة واحدة وإن اختلفت أشكالها من الأسطوري إلى الفولكلوري إلى التاريخي ولكنها تتلاقى جميعاً في بوتقة فنية واحدة. وفي جوهرها تتمحور حول المقاومة الحضارية. وترتقي من الجغرافيا والزمان إلى أفق الإنسان والحضارة إلى إرم ذات العماد مدينة الحلم التي تعددت إشعاعاتها لكن شمسها واحدة.

## خاتمة

استطاع غسان أن يسمو في مسرحية الباب بمعاناته من المستوى القومي إلى المستوى الإنساني وأحسن في توظيف مقولات الفكر الوجودي لخدمة هذه المعاناة لاسيما فكرة ترابط الحرية بالمسؤولية وإلغاء كل العوائق التي تعرقل ممارسة الذات لهذه الحرية. كما أحسن في الاستفادة من فكرة الموت كجدار لا اختراق له إلا بالموت ووفق في دمج دلالات طقوس الخصب التموزية وأفكارها بالفكر الوجودي وإيحاءاته.

مسرحيته الباب مسرحية تعنى بالأفكار والحركة الذهنية تسيطر فيها على الفعل الذي تقوم عليه الدراما المسرحية.

واستلفتني في استخدامه للأسطورة من مصادر عربية إسلامية تأصيله الذي ربما نظر إلى التراث في دائرته الواسعة فوصل أساطيرنا القديمة من حيث يدري أو لا يدري بينابيعها المشرقية العريقة.

وليس خافياً أن المسرحية كالملحمة من الأجناس الأدبية الوافدة علينا. ولطالما بعض من الآراء الاستشراقية ربطت ذلك بتفسير عرقي كالقول: إن الفنون الدرامية والملاحم هي من إبداعات العروق البشرية الراقية بينما الوجدان والغناء هو من سمات العروق الأدنى حتى اكتشفت ملحمة قلقامش التي أنتجها تراثنا السومري الأكادي الكنعاني الذي يشكل العمق الحضاري لتراثنا العربي. فقد ترجمت قلقامش إلى أكثر من ستين لغة وغيرت أولويات كثيرة حسب الاكتشافات

---

(*) انظر تقييم محيي الدين صبحي لأطفال في المنفى مجلة شعر العدد (19) بيروت صيف 1961

وفي عام 1967 أصدر محمد الماغوط مسرحيته النثرية الأولى بعنوان "العصفور الأحدب" وقرظها غسان كنفاني في جريدة "المحرر" آنئذٍ.

والحقائق التاريخية الجديدة.

ومما هو جدير بالبيان أن أبطال مسرحية الباب من عاد إلى شداد ومرثدهم أحفاد نوح أوبتونيشتم ملحمة قلقامش الذي أوتي الحياة والخلود.

وإن قصة الطوفان تتمحور حول رمز الماء وآثام البشر التي يغسلها الطوفان كالماء الذي يطلبه شداد للأحقاف من مكة لتعود إليها الحياة وأن الماء جوهر الحياة التي شيد عليها عاد وأبناؤه وأحفاده إرم ذات العماد مدينة الإنسان والحضارة. وأن الأسطورة ورمز الباب تمتعا بكثافة الفكرة وشفافية الصورة مما جعل المسرحية أكثر ارتباطاً بالنبض الإنساني وأسهل تواصلاً مع المتلقي.

ورغم الآراء التي استفاد منها غسان من ينابيع المدرسة الوجودية إلا أنه زودها بمخيلة مبدعة وارتقى بمعاناة المقاومة من الوطني والقومي إلى الأفق الإنساني.

وإذا صح أن غسان المفكر والمقاوم اتخذ من شداد قناعاً له فإنه يستعيد لثقافة المقاومة ورموزها بذلك، السمو والكرامة لاسيما إذا تذكرنا روايته رجال في الشمس فالرجال فيها يصارعون من أجل البقاء برؤية واقعية جارحة. والشمس ليست في سياق الرواية مصدراً للهداية والنور. إنها شمس الصحراء الحارقة بين البصرة والكويت. أراد بضع من الفلسطينيين أن يهربوا من الجوع والهوان وضائقة العيش وأن يتجاوزوا نقاط التفتيش في الحدود بحثاً عن فرصة عمل تصون ماء وجوههم. لم يجدوا غير شاحنة نفط عائدة إلى الكويت لتنقل النفط للناس فعقدوا مع أبي الخيزران سائقها أن ينقلهم في الخزان الفارغ خشية من حرس الحدود. لكن الصحراء والشمس الحارقة لم ترحمهم مسافة الرحلة. والخزان الذي تكوموا فيه لم يحو هواء ولا أوكسجيناً كافياً. وكم كانت المعاناة قاسية على السائق أبي الخيزران حين وجدهم في غاية الرحلة قد ماتوا اختناقاً فرماهم إلى الصحراء والرمل بتفجع عابر كل منهم كان يمكن أن يكون غسان أو شداد في الصراع مع الموت. لكنهم استسلموا لقدر المأساة. واختارهم الموت بلا مقاومة في خزان نفط فارغ مغلق . من هنا نقدر موقف غسان كنفاني من الموت ورؤياه الساطعة في الظلمة.

لكن غسان المقاوم ربما لانبهاره ببعض مقولات الوجودية ومفاهيمها أو ربما لأن الرمز أكثر ارتباطاً بالواقع المأساوي للكفاح الفلسطيني الذي يكسر جدار الموت في كل مناسبة ما تزال ترافقه صخرة سيزيف التي احتفل بها الوجوديون لدلالتها على مأساة الإنسان وعبث مساعيه في التهرب من حقائق الولادة والموت.

فالحوار الدائر بين هبا وشداد في الفصل الرابع والخامس يتضمن أن تهبط طابة من السماء على شداد سخرية وهزءاً بتشبثه بالموت من أجل الحياة. والطابة التي يقذفها شداد غضباً في خاتمة المسرحية يسخر طجها العابث بينه وبين الجدار.

ويسمي جبران خليل جبران إرم ذات العماد بحالة نفسية تتوحد فيها المذاهب والأديان في وحي واحد إذا تخلت عن الشوائب. وأنها رمز للذات الإنسانية فالإنسان ذات واحدة وجوهر واحد.

أياً ما كان الأمر فإن مسرحية الباب تعد إضافة مهمة لأدبنا المسرحي المسلح بالأسطورة والرمز رغم حركتها الذهنية.

وغسان كنفاني كمحمود درويش لا يساوم على فنه ورؤيته. ولا يساوم على حق بلاده. فالمبدع المقاوم والمقاوم المبدع وجهان لا ينفصلان في شخصية غسان الواحدة.

والمقاومة بمعناها الشامل لا تتجزأ. إنها تعبير عن مأساة وجود بالنسبة للفلسطينيين الذين تآمرت عليهم البروتوكولات الدولية وجردتهم من أرضهم وحقهم وهويتهم.

ماذا تفعل أيها المتلقي لو أن قريتك أو مدينتك دُمرت بالكامل هي وأهلها. وحلت محلها مستوطنة صهيونية؟!

فمن الطبيعي أن تكون المقاومة ردة فعل فورية. قتلوا براءة غسان وطفولته وصيروه رجلاً مناضلاً وهو في ريعان الصبا. فهل نستغرب عودة المناضل المشرد إلى الوطن بالحلم وانشداد روحه إلى ترابه وجذوره! اقتحم باب الغربة والمنفى وعبر جسر الموتى إلى القيامة خلاصاً من الموت له ولجيله. وخلق الطقس والرمز والأسطورة لرؤيا اندلعت من المعاناة وثقافة مقاومة فعلية حضارية يتوحد فيها التموزي والوجودي على صليب الغربة والنفي للنهوض بالقدر الإنساني بوجه هبا وقدره. من أجل خلاص الأنا والآخر في معركة واحدة.

# سميح القاسم
# وإرم ذات العماد

في كراس إرم الذي نشره سميح القاسم في حيفا 1965 ينوه في المقدمة بأهمية إرم ذات العماد القرآنية وإلهامها للشعراء والأدباء الذين استوحوا منها أعمالاً شعرية أو أدبية دون أن يذكر أسماءهم.

وأولهم كما عرفنا جبران خليل جبران وعلي أحمد سعيد "أدونيس" وغسان كنفاني ومن ثم إرم القاسم. وأمَتُّهُم صلة بثقافة المقاومة طبعاً مسرحية الباب للكنفاني التي نشرها 1964، وقمنا بدراستها في مقالة لنا في الموقف الأدبي مجلة اتحاد الكتاب العرب في دمشق 2012. ورغم الدراسة النصية الواقعية التي قدمها عايش الحسن بعنوان "صورة إرم بين أدونيس وسميح القاسم"[*] إلا أننا نعتقد أن الصلة التاريخية بين قصيدتي الكنفاني والقاسم أكثر وضوحاً علماً أننا نميز بين ما يسمى بشعر المقاومة الميداني وشعر المقاومة الحضاري فلا مقاومة بدون الإيمان بخلفية فكرية متينة. وأن المقاومات الفرنسية والجزائرية والفلسطينية وفي جنوب لبنان وسوريا تتمركز في مثل هذه الخلفية.

فالصراع بالشعر والفكر هو الذي يؤدي بصراع الميدان إلى الثبات والاستمرار ومن ثم النجاح وأن الحركة السريالية في الشعر والفن رغم غيرتها على الشروط والتجربة الفنية في إبداعها إلا أنها لم تجد مناصاً من عقيدة الالتزام التي نادت بها الماركسية والوجودية والسريالية في مقاومة الميدان في باريز وموسكو وإسبانياوغيرها من المدن الأوروبية التي احتلتها الأنظمة الفاشية والنازية.

إن إرم ذات العماد الأسطورة المنبثقة من الوهج الديني للسورة القرآنية تحولت بصيغ وصور مختلفة من خلال إلهامها للمبدعين والشعراء الذين لم يجدوا في عقيدة الالتزام في الشعر والفن عائقاً لاستكمال الشرط الجمالي في الإبداع والالتزام لا يقضي على الشرط الجمالي للعمل الفني بل يسانده ويدعمه ويقود من خلال التجربة الإنسانية للذات المبدعة إلى التوهج في أشكال مبدعة مؤثرة.

---

[*] مجلة جامعة دمشق المجلد 42 ـ العدد الأول والثاني2008.

من هنا نجد أن كراس إرم الشعري لسميح القاسم قد حظي بتقديم ودعم نادي النهضة بأم الفحم البلدة المقاومة بامتياز ومركز من مراكز حركة المقاومة الفكرية والميدانية في فلسطين المحتلة. فإرم هي رمز المدينة المقاومة بامتياز في إبداع كنفاني وسميح القاسم الشعري. ويقول سميح القاسم في مقدمة إرم..

***أما إرم، التي أحلم بها وأكتب عنها فهي***
***إرم جديدة.. إرم فاضلة.. تحلم بها الإنسانية***
***جمعاء.. وتناضل من أجلها.. مضحية في سبيلها***
***الطويل الوعر بجسام التضحيات وغواليها..***
***مؤمنة بأنها البديل الوحيد وواثقة بأنها البديل***
***الأكيد للعبودية البشرية وفنائها الشامل.*** (*)
***إرما الفاضلة***
***البشرية: إرما تريد القافلة؟!***
***الشاعر: إرما.. على أرض جديدة***
***إرما.. سعيدة***
***إرما.. ولكن فاضلة!***
***البشرية: ماذا لديك؟!***
***الشاعر: لدي عن إرم قصيدة!***
***البشرية: فلتسكتوا..***
***فلتسكتوا***
***وليلق شاعرنا نشيده!!***

إرما الفاضلة مجموعة شعرية تتميز بمعاناتها لمأساة الوجود الإنساني بأبعاد تاريخية أسطورية وبنبرة غنائية وصياغة أسلوبية حداثية تزاوج الصور البيانية والمحسوسة في سياقات السرد المنساب في أناشيد شعرية يفتتحها الشاعر بالبحث عن الجنة وهي على منطلق البحر الكامل وشعر التفعيلة، موحدة الوزن متعددة القافية ولكنها تجري مجرى التدوير في بعض مقاطعها ومضامين فكرية يسودها التساؤل في سرد تاريخي حضاري.

---

(*) الأعمال الكاملة ص 302.

عبثاً يبحث الإنسان عن الجنة في الحياة الدنيا في رحلة العذاب بين الولادة والموت لن يدرك الراحة أو يغمض له جفن، والجنة هنا هي المدينة الفاضلة التي توحي بمدينة الفارابي المتحدرة من جمهورية أفلاطون يغلب عليها المصطلح الديني والصور الرومانسية الشعرية. فالجنة لا المدينة هي هدف الإنسان والبحث عن السعادة يجري في طرق الشقاء والمرارة في رحلة عبثية:

***عبثاً تحاول أن تنام***
***قدر عليك السهد والفزع المدمر والظلام***
***فاهجر فراشك.. ألف صل في فراشك مستار***
***ووسادك المحموم أشواك ونار!***
***سرب من الغربان في أعماقك الشوهاء حام***
***والليل حولك والعواصف والثلوج فلن تنام***
***عبثاً تحاول أن تنام***
***اسأل أبويك وجدك عن الدهر والمصير***
***لا مخرج لك من لعنة القدر.***
***من أنت؟؟***
***إنسان تغرب في طريق الرحلة الصفراء***
***يزحف نحو أقصى الدرب نحو البقعة السوداء***
***في الأفق المشوه.. في المجال***
***المعتم المرهوب، غلفه السحاب!***
***.لعنة أخرى تلوب على المدى المجهول***
***مغفاة العيون، تدب في قلق مميت.***

وفي "الخطيئة والوثن" النشيد الثاني من "إرم الفاضلة" ينتقل بخطابه الشعري من الذات الأنا إلى الجماعة:

***دوري مع الإعصار! يا قطعان ضيعك الرعاة***
***وابكي ربيعاً مات... مات***
***وتهيّئي للمسلخ المشؤوم تهدر فيه ذاكية الدماء***
***منذ خطيئة آدم الأولى والهبوط من الجنة***

***يهز صوت الله أركان الوجود:***
***اليوم تفقد جنتي! فاخرج يرافقك الشقاء***
***مدى رحيلك في يباب الأرض..***
***خلفك موصد عدني، وأمسك لن يعود!!***

فالمصطلح الديني لمأساة الإنسان هو السائد لا في عنوان النشيد فحسب بل متن السياق والأسطورة الدينية. لكنه يجعل سبب المأساة خطيئة آدم لا خطيئة حواء كما يوحي تفسير الأسطورة الدينية.

وينتقل من خطيئة آدم إلى خطيئة القتل قابيل (أو قايين) يقتل أخاه هابيل.

فالقتل هو من الأسباب الجوهرية لشقاء الإنسانية ومأساته ويعزز نص الموروث التوراتي والقرآني للأسطورة بالأساطير المصرية الفرعونية.

فالخطيئة والوثن هما سبب استمرار عذاب الإنسان وشقائه وعبوديته للإله الطاغية الذي تسجد له الرعاع على مدى العصور رغم العصور رغم الجوع والحرمان والطوفان وإن توجه بعضهم إلى اللات هرباً من راع كمن يفر من الضياع إلى الضياع. فخوفو يطيل سنوات الجدب على الشعب. والأهرام تلتهم الرجال. ولكن يموت بعد أن يشيد له قبراً يعيش الزوال فيه. فيسيطر الجوع والأوباء والقمل السعيد ويستقر الفناء قبر الحياة والخلود والثورة. "حتى ينجب ابن الشمس طفلاً لا يموت!" الليل في النزع الأخير وابنه خوخو المدلل كذلك والشمس في صمت قبل البزوغ.

وبابل تشيد برج على حساب الشعور. تضحي بالإنسان على أعتابه العتيدة والنساء تتهيأ للولادة الجديدة، الإله رب القدرة على كل شيء.

لكن الأبطال يرفعون راية الإنسان ويكسرون راية الضلال والقدر. ويعودون به إلى الفردوس المهجور بأوهام النيرفانا البيضاء إلاهاً من أثير يرسمون الله بغرور البشر وقسماتهم الشوهاء إلى أن يهبطوا من برج نمرود إلى الأرض ويلمسوا جراحها في رفق ويدثروا عرينها الدامي بأسمال التراب.

وينتقل شاعرنا من أوثان الفراعنة وبابل إلى موسى والوصايا والعجل وسجود البشر للذهب إلى صوت يهوه في طور سيناء والمشعل القديس لكن المحاريث تتحول إلى حراب تشتم الدم المسفوك. وتفتك الشاة الوديعة بالذئاب ويبحث الإنسان ملحمة الصراع بين البشر إلى أن يحطم الوصايا الشقية. ويزيح قايين الذي ملأ الأرض قتلاً ودماراً وسفك دماء فيسود شرف الأقانيم الثلاثة والصليب وشرف "ألا أحبّوا

بعضكم بعضاً".

وتقوم قدس القيامة من الموت فتجابهها روما بالغطرسة والهيمنة لكن هذا الشرف لم يلهم الإنسان معنى الخير ويثنيه عن أوهام الحروب والفتوح:

***ورسولك القديس بطرس عاد للشك القديم***
***فارحم جراحك يا مسيح***
***ما عدت في الإنسان غير حكاية تحكى***
***عن الرب الجريح!!***

وهكذا يحلم شاعرنا بمدينة فاضلة على نسق إرم ذات العماد يتغذى من الذاكرة بالفكرة وحضور الصورة والفطرة الشعرية. وولادة القصيدة تأتي من رحم المعاناة النفسية المتواصلة مع نبض القلب والفكر، فالرؤيا الشعرية تنبثق من الحدس. ولا بأس من أن يتغذى الشعر بالفكر بل إن ذلك ضرورة لألق القصيدة شرط أن تنبثق من المعاناة لا الحافظة الفكرية. والشعراء الذين ينتمون إلى الواقعية الاشتراكية بمصطلح الماركسيين أو الشيوعيين في المدار السوفياتي أو الأوروبي والعالم. كبابلو نيرودا وناظم حكمت ولويس أراغون وعبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب تألقت قصائدهم المنبثقة من التجربة ورؤياهم الطالعة من الحدس الشعري لا من الانتماء إلى عقيدة فكرية فحسب أو ذاكرة ثقافية. فحين يطمئن الشاعر المبدع إلى رفد الذاكرة فحسب للهب المعاناة تصبح الإشارة الأسطورية لعباً فنياً يذكرنا بلعب البديع التي سيطرت على كثير من شعرائنا في أزمنة الركود. وحجزت الشعر عن توهج النفس ومفاجأة المعاناة والتجربة.

فيكرر الشاعر فكرة وصورة أو فكر وصور الآخرين دون أن يضيف أو يبدع شيئاً جديداً.

ويصبح الفينيق أو العنقاء أو طائر الرعد جمرة منطفئة لا شعلة مضيئة.

وسميح القاسم يبدع أكثر ما يبدع حين يطمئن للذات الشاعرة وتوترها في أفق التجربة الشعرية.

ويتصور شاعرنا أن القافلة البشرية تطمح إلى الوصول إلى إرم على أرض جديدة وسعيدة. ولكنها فاضلة وحين تسأله البشرية ماذا لديك يجيبها لدي قصيدة فتطلب من المتلقين السكوت ليستمعوا قصيدة إرم.

# قانا
# وقانا الجليل

## قانا

قانا اسم جغرافي لبلدة تاريخية تحولت إلى أسطورة عجائبية في زمن المسيح الذي تغلب على جبروت روما الإمبريالية بالمحبة التي تجابه الطغاة فلا ينحني الإنسان إلا لرب الكون. فما هي قانا الجغرافيا والمكان وماهي قانا الذاكرة والوجدان. وكيف يستدعي الوجدان الذاكرة والذاكرة الوجدان في تألق المخيلة ونبض القلب الإنساني كما في حفلة العشاء الرباني والموت من أجل ولادة حياة جديدة غيرت التاريخ والعصور وأبدع الدم الذي سال من المصلوب فجر العالم الجديد وكيف استجاب شعراؤنا المعاصرون لمأساة قانا فانبثقت الحياة من الموت.أمامي أربع قصائد للمخيلة الشعرية الحديثة عن هذه المأساة.

## قانا القباني

الأولى لنزار قباني بعنوان"راشيل وأخواتها" مطلعها :

وجه (قانا)...

شاحب اللون كما وجه يسوع

وهواء البحر في نيسان...

أمطار دماء..ودموع...

نشرها نزار في بيروت. والثانية لنزار بني المرجة بعنوان "قانا" قرضها الشاعر في معبر القنيطرة 1997/3/2 والثالثة والرابعة لنذير العظمة عن قانا الدم وقانا الأسطورة والتاريخ بعنوان "قانا وقانا الجليل" مجزرة قانا التي ارتكبتها إسرائيل تستدعي إلى مخيلة القباني وجه يسوع. بشحوبه والصلب الذي حوّل هواء البحر في نيسان إلى أمطار دماء ودموع. قانا على الصليب إذن ومن صلب المسيح في الأمس هو الذي يصلب قانا اليوم كما يوحي الشاعر القباني ويمضي في تداعٍ للأفكار نفسي

وتاريخي مسترسلاً في قصيدة مطولة يتحول فيها النثر إلى شعرويؤكد لنا الشاعر أن اليهود يرفعون العلم النازي فوق رؤوسنا وأجسادنا ويعيدون فصول المحرقة وجريمة هتلر الذي أحرقهم في غرف الغاز ليهجرهم من أوروبا فجاؤوا إلى فلسطين ليهجرونا ويستأصلونا ولكن الوقت لم يسعف هتلر فجاؤوا ليرتكبوا جريمته لكي يمحقونا في أرضنا. دخلوا قانا كالذئاب الجامحة يشعلون النار في بيت المسيح ويدوسون ثوب الحسين على أرض الجنوب الغالية.

وقصفوا الزيتون والتبغ والحنطة وتغريد البلابل والشمس مركبة قدموس. والبحر وأسراب النوارس والمشافي والمرضعات وتلاميذ المدارس وسحر الصبايا الجنوبيات واغتالوا بساتين العيون العسلية. فسمعنا صوت علي ورأينا دموعه وهو يصلي تحت أمطار سماء دامية.

قانا اليوم في مأساتها هي كربلاء أخرى. تكشف الستار عن أمريكا وهي ترتدي معطف حاخام يهودي عتيق يقود المجزرة. تطلق النار على أطفالنا وزوجاتنا وأشجارنا وأفكارنا دون سبب. فهل دستور سيدة العالم مكتوب بالعبرية لإذلال العرب؟؟؟

فأين قريش وبنو هاشم أين خالد أوطارق أو عنترة مامن قبضاي أو دون كيشوت واحد يسحب الخنجر من رقبتنا. لم يكن هناك غير الثرثرة وفاكسات التعازي بعد المجزرة. فماالذي تخشاه إسرائيل من صرخاتنا وفاكساتنا إن جهاد الفاكسات هو من أبسط أنواع الجهاد. بل هو نص واحد لجميع الشهداء الراحلين والقادمين. ومالذي تخشاه إسرائيل من ابن المقفع وجرير والفرزدق والخنساء التي تلقي رثاءها عند باب المقبرة.

وإسرائيل مطمئنة لا تخشى حرق الإطارات وتوقيع البيانات وتحطيم المتاجر فملوك الثرثرة نحن. ولسنا ملوكاً للحرب. فهي لاتخشى قرقعة الطبل وشق الملاءات ولطم الخدود وأخبار عاد وثمود. إننا في غيبوبة قومية لم نستلم منذ الفتوحات العظيمة أنباء مجيدة. وكلما تزداد إسرائيل إرهاباً وقتلاً فنحن نزداد ارتخاء وبرودة كأننا شعب من عجين. ويزداد وطننا تقلصاً ولغتنا قبحاً قطرياً. ووحدتنا الخضراء تيبس وتتفكك وأشجارنا الشامخة في الصيف تنخ على الأرض بحدود يمحوها الهوى اليهودي بحدود جديدة من اغتصاب أرضنا وتشويه هويتنا الوطنية والدولية.

فكيف لاتذبحنا إسرائيل وتلغي تاريخنا وأبطالنا بينما بنوتغلب مشغولون في

نسوانهم وبنومازن مشغولون بغلمانهم وبنوعدنان يرمون سراويلهم ويبيحون الشفاه والنهود. فالشاعر نزار قباني تحت هول الكارثة يتحول من اللغة الجزلة السامية إلى الكلام المحكي. ويجمله بإشارات تاريخية وأسطورية ليست بعيدة عن الحكي اليومي. الذي يسمو إلى فلك الشعر يتردد على الشفاه بيسر وسهولة.

ويخرج شاعرنا من الأنفة والكبر إلى نقد الهوية ونقد الذات لاتنصلاً أو هرباً منها بل يذكرنا بالموثبات من قصائد شعرنا القديم ليثير العزة والنخوة الأمر الذي أشكل على القراءات السريعة والسطحية. والخروج إلى الحكي من الموروث الجزل حركته وحرضته الهزائم والانكسارات التي استدعت نبرة التوثب ونقد الذات وحداثة شعرية تنبثق من رحم الأصالة القومية.

واتخذت القصيدة شكلاً جديداً وإيقاعات عروضية حديثة وحل محل وحدة البيت القائم على التناسب مقاطع شعرية يتفاوت إيقاعها ومساحاتها وتخرج من وحدة القافية إلى قافية متنوعة وأحياناً إلى التدوير الذي يؤكد على توهج الصورة لا الصوت ويخرج من التسجيع الشعري إلى انسياب النثر وسهولته.

وتفاوتت إيقاعات منطلق الرمل الذي اعتمدته القصيدة قصراً وطولاً حتى لكأن الشاعر يذكرنا بنبره الشعري بالمشي لا الرقص الأمر الذي توجه علماء عروضنا القديم الذين أحسوا في إيقاع بحر الرمل المشي والسير وتردده بين التفاوت والتناسب وتحول النخوة الشعرية إلى النبر واللوم وترقيم المقاطع والأفكار.

وقانا نزار قباني ليست قانا التاريخ ولا قانا الأسطورة التي كانت من أعاجيب المسيح بل هي قانا المجزرة الإسرائيلية التي ارتكبها بيريز بحق المدنيين العزل الذين لجؤوا هرباً من القصف المتواصل في نيسان 1996 نحو 800 مدني لبناني إلى مركز قيادة للقوات الدولية المنتشرة في جنوب لبنان (يونيفيل) تديره القوات الفيجية في قانا وفي يوم الخميس 18 نيسان تعرض المركز إلى قصف عسكري إسرائيليأسفر عن مقتل 106 مدنيين لبنانين وجرح 116 آخرين إضافة إلى جرح 4منجنود القوات الدولية. وتسبب ذلك بإدانة دولية واسعة وفرض ضغوطاً شديدة على الحكومة الإسرائيلية التي يترأسها بيريز في ذلك الوقت. إنها قانا الكارثة القومية وقانا الدم.

و مجازر إسرائيل في قانا متعددة وليست واحدة فأثناء اجتياح لبنان العام

1982 عمد العدو الإسرائيلي إلى إحراق مغارة قانا. وتذرع الجنود بوجود مسلحين داخلها. وآثار الحريق ماتزال موجودة على الجدران.وفي عام2006 قصفت إسرائيل مبنى سكنياً كان التجأ إلى ملجئه عدد من السكان فأوقعت فيه أكثر من 55 قتيلاً من بينهم أكثر من 27 طفلاً. لكن قصيدة شاعرنا القباني تتحدث عن المجزرة التي حدثت في نيسان كما صرح في المطلع.

تبعد قانا 13 كيلو متراً إلى الشرق من مدينة صور وترتفع 300 متر عن سطح البحر. يحدها من الشرق دير عامص ومن الشمال عيتيت ومن الغرب حناويه أما جنوباً فتحدها صديقين.

أما قانا الأعجوبية فلا أثر لها في قصيدة القباني فقد ذُكر في الإنجيل (يوحنا2-4) أن السيد المسيح قام بأول أعاجيبه في قرية قانا حين حول الماء إلى نبيذ واختلف المؤرخون حول الموقع هل هو كفر كانا في الجليل، أو قنت الجليل في فلسطين المحتلة، أو عين قانا قرية في جنوب لبنان. على الأرجح أنها قانا لبنان. التي استنفرت الوجدان الشعري وأحس شعراء العالم بهول المجزرة التي ارتكبها الإسرائيليون من خلال الإعلاموكشفها النبض الشعري بنبر غاضب وإيقاع ثائر.

وبمناسبة مذبحة قانا 1996 في نيسان شنت إسرائيل عملية عسكرية ضد حزب الله عرفت باسم"عناقيد الغضب" في وقت كانت إسرائيل مازالت تحتل شريطاً حدودياً في جنوب لبنان.

## قانا نزار بني مرجة

أما قانا الشاعر نزار بني المرجة فيبادرنا بمطلع وجداني بضمير المتكلم فالشاعر يشارك بالدم مأساة البلد المروعة. ولكنه ينتقل إلى ضمير الجمع في تحمل الكارثة فأشلاؤنا تتخذ شكلاً جديداً للحياة والمعتدون إلى زوال:

*قان..دمك*

*قان..دمي*

*...ودماء.. قانا.. قانية*

*هم عابرون..*

*هم زائلون..*

***ونحن روح باقية!***

وينتقل ليخاطب الجنوب اللبناني بنبرة الموت والولادة متفقاً مع طقوس الخصب للشعراء التموزيين. ولكن بسياق وجداني يمزج الشهادة بالولادة. ويتكبر على الموت بشموخ الأرز:

***ولدتك أمك مرتين... كي لاتموت***
***وقلتَ: ياحلم اشتعل!***
***وكنت الأخضر الممتد***
***بعد نهاية الأشياء***
***شامخاً كالأرز تنبت من دماك***
***... إلى سمائك***
***قلباً يردده الصدى***
***ليكون عرسك ياجنوب***
***عرس الشهادة والولادة..***
***فاسمع وأنصت يامدى***
***والراية الحمراء في خطين... شريانين***
***والأرز بينهما:***
***هم راية الوطن العزيز***
***الآن تولد بين نيران ودمْ***
***ونشيدنا المولود في وسط الحمم..***
***تلك الصخور.. تلك الحجارة..***
***والشجر...***
***هي شكلنا الآتي!***
***.إنه طقس الولادة..طقس موتك ياعدم!***

فالولادة تتخلل الموت وتعطي حياة جديدة للشاعر ولشعبه. وهي النسيج العاطفي والذاتي الذي يعبر عن المأساة التي تتحول إلى شموخ يتكبر على الموت بطقس الولادة الذي يرافق المولود في وسط الحمم.ويستأصل العدم بالفداء والتضحية .

***ولدتك أمك مرتين..***
***كي لاتموت:***
***مرة عند الصباح....***
***ومرة عند الغروب...***
***ستظل تشمخ ياجنوب[2]***

ويختم الشاعر بني المرجة قصيدته بشكل مدور ويجعل من مطلع القصيدة وخاتمتها بنية عضوية للذات القانية كالدم والوجدان المضرج بنبرة صادقة فكأن المدينة المدمرة هي الذات الشاعرة لبني المرجة لكنه دمار أو موت يتجدد طبيعة وإنساناً قانيين بالدم لكن الأشلاء تتحول كالشجر إلى شكل جديد للحياة:

***هم زائلون***
***ونحن روح باقية***

وشاعرنا نزار في بوحه الشعري لا يكتفي بهضم الأسطورة التموزية في قصيدة قانا بل إلى كسوها لغة يومية متألقة تشف عن معناها في الموت والولادة بنشيد ينبعث من قلب الحمم ليقهر العدم وإيقاع شعري تصويري يسير الوصول إلى المتلقي يمزج الصور البيانية والحسية في بنية شعرية حديثة.

وهكذا تحولت قانا المجزرة وقانا المأساة وقانا الدم الذي استباحته إسرائيل ظلماً وعدواناً باعتراف دولي إلى أسطورة عجيبة من أعاجيب السيد المسيح وأسطورة شعبية للمقاومة يغنيها الشعراء. ويرفعها المناضلون في الميدان رمزاًللتضحية التي تقود إلى الولادة والقيامة من الموت والتشبث بالهوية والكرامة والمصير.

## قانا نذير العظمة

إلا أن قصيدتنا "قانا" اتخذناها وسيلة لنقد الذات واستنفار الهمة والنخوة من أجل التحرير والخلاص من الأسر والعبودية وتجري كما يلي:

---

[2] انظر بوح دمشق 2011 صفحة 84.

# قانا

قانا من مثلك يا قانا

يحمل في التيه خطايانا

أطفالك يذبحها البهتان

ونحن نغطي البهتانا

وشيوخك مزقها البارود

ونحن نجرجر قتلانا

ودموعك لا تغسل عاراً

من ورق التوتة عرّانا

لا نملك حتى أن نبكي

أو ندفن بالصبر أسانا

صوّت ليعلو بيريزٌ

وتديم ضحاه ضحايانا

كل الأصوات معبرة

إلا أصواتك يا قانا

أصبحنا كبشاً للأعياد

يحز الذبح محيانا

لم نسمع لم نبصر ونسي

ليل الطغيان شكاوانا

يا ليل الصب متى غده

أيرى في العتمة سلوانا؟

افتح عينيك خيوط الفجر

هنا تتشكل قضبانا

وتقمص وعيك إن الذئب

غداة النكبة يرعانا

من سوّده غير القطعان

فدانٍ ليلك يا دانا!!

قانية مثلك يا قانا

أيام الأمة خذلانا

قومي من موتك أو ظلّي

في النار وزيدي إذعانا

مطلوب موتك كي يحيا

ذئب يتنكر إنسانا

وكأن دماءك لا تجري

إلا لتخضّب نجوانا

من يسمع آهاًلامرأةٍ

من يشهد قتل صبايانا

بعواصم لا تعصم طفلاً

وتُرينا ذلاً وهوانا

وسلام نجني منه الشوك

ويجني التفاح سوانا!!!

قانا حلّفتك يا قانا

من يزرع بالموت قرانا

ويسوّق سلماً مسموماً

ليزيد ظلام بلايانا

أو يسقيهم من نفس الكأس

حليفٌ بالسم سقانا

مكّنهم من أرض الإسراء

وهوّن في الليل سرانا!![3]

★★★

وعندماانفتحت بوابة فاطمة على قانا المجزرة وقانا التاريخ وقانا الأسطورة نهض المسيح الفلسطيني الجديد عن صليبه ليسقي من كأس واحدة كل تلاميذه المخلصين الذين يتسابقون إلى عرس الفداء وفي طليعتهم سناء ومريم وابتسام ونورما وزهر وفدوى.

يتكرر طقس الشرب من الكأس الواحدة بعد أن ينفخ فيه المرشد المعلم لتتشبث الأمة بالهيئة الاجتماعية الواحدة وجدارها الذي يشد بعضه بعضاً وكل فرد منها هو بمثابة اللبنة أو الحجر الجزء الذي يشكل الروح الكل الذي يحاول مصطلحنا السياسي الحديث أن يختزله بوحدة الصف أو الوحدة الوطنية ومعيارها

---

[3] انظر لماذا لا أغرد للموت اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003 صفحة 110.

الأساس هو المواطنة والحفاظ على كرامة الإنسان والمجتمع كما عبرنا عنه في قصيدتنا "قانا الجليل" 13 -6-1996:

## قانا الجليل

وكيف تقوم من الموت قانا الجليل
وأبناء سارة من حولها يقيمون
أحلامهم بالقبور وحفر القبور؟!
إذا ما رأوا طفلة أنجبتها الكروم
تهب قبائلهم بسياط اللهيب تدمر
رحم الثرى وأم الينابيع في كل أرض!!!
يمدون أحبولة الموت تحت التراب
وفوق التراب
وطائرهم لا يطير
بغير الدمار، ليستأصل البذر
أو يقتل النفس في كل حي!!
أقانية أنت ضرجك الدم أم أن
ليلك من أرجوان وعرسك هذا
الذي تشهدين أم الموت كيما
تصيرين قانا، عروس الفدى والقيامة
في كل جيل.
وأي المواسم أجمل من متعة الكرم
في أرض قانا الجليل. هنا كرّم الله
رؤيا المسيح وأعطاه معجزة الحب
باسم السلام المهيمن، باسم الورود
التي يحلم الفجر أن يقبّلها بانهمار
الندى والضياء، وأبناء سارة

لا يشبعون من القتل، كم مرة
ألبسوك الردى، وألقوا عليك
احمرار المغيب، وبثوا حرائقهم وشياطينهم؟!
فيا عتبة النور كم توّجتك عناقيدهم
بالدمار، كما توّجوا الناصري بشوك
الأذى والهوان!!
تقومين من موتك العابر الغد لا تيأسي!!!
يقوم من الموت أطفالك النازفون.

يقوم شيوخك عند الحصاد وفي الموسم
الخصب
لا تسلمي الموت أحداقك الساطعات.
تقوم صباياك مثل الورود فلا تقنطي!!
يقوم من الموت فتيانك الحادبون على الأرض
كي يقطفوا الكرم، أو يعصروا الزيت
من دمرتهم سياط اللهيب على الطرقات،
ها هم يضيئون فجر المزارع، هاهم يعودون.
ها هم يغنون حول المعاصر. ها هم بلى
يعبرون ظلام الردى،
ويخترقون رماد العصور إلى الأفق الرحب
مثل الشموس.
حنانك قانا الجليل، حنانك
من يحفر القبر يسقط فيه
ومن يتحصن بالمعجزات ويحلم بالضوء
في غلسات الدجى يبصر الضوء،

لا تتركي العتم يخرق قلبك
أو يحبس النبض، أنك أنت

https://www.books4arab.com

*التي كوّن الحب تاريخها*
*وشعّت بوجه المسيح نضارتها التي لا تموت*
*وأبناء سارة يأتمرون بطفلة حب*
*هنا أنجبتها الكروم، وضرجها الغدر*
*بالأرجوان*
*لتصبح قانية، وتُسمى بقانا الجليل.*[4]

---

[4]انظر سوناتا في ضوء تشرين دمشق صفحة 103-106.

# بوابة فاطمة

# فاطمة عند نزار بني المرجة

لنستمع الآن إلى فاطمة مع شاعرنا د. نزار بني المرجة في قصيدته "بوابة فاطمة" تقول:

***لماذا إذا رحت صوب الجنوب***
***وشرقا***
***ويممت صوب الجنان صرختم قفي!***
***لماذا صرختم:***
***قفي ثم عودي سريعا***
***كأن التراب جحيم....***
***وكنت أريد البلاد.. بلادي***
***التي لا تهدأ***
***......***
***......***
***هي الروح والقلب والمشتهى***
***وأشهد أن المدى في فلسطين***
***أحلى***
***وأشهد أن فلسطين أعلى..***
***وأغلى!***
***......***
***......***
***هي الأرض.. وحدها الأرض...***
***تستحق دمي***
***.... تلك بوابتي***
***نحو ذاك المدى***
***فلسطين أحلى البلاد***

***وأغلى البلاد***
***فلسطين جرح.. ونزف..***
***شغاف القلوب.. شغاف الفؤاد***

وشاعرنا يخاطب الإنسان الدائم باللغة اليومية العابرة التي تنزف بالحقائق وعاطفة الولاء للرحم الأم وأرض الوطن بإيقاعات البحر المتقارب في قصيدة مدورة تقود المتلقي إلى بوابة فاطمة ومنها إلى فلسطين المغتصبة.

ألا تستحق فاطمة شاعرنا بني المرجة ما قالهامرؤ القيس في فاطمته النجدية على بعد الزمانوالمكان في مسافة التاريخ؟!

***أفاطم مهلاً بعض هذا التدلل***
***وإن كنت قد أزمعت طرفي فأجملي***
***أغركمني أن حبك قاتلي***
***وأنك مهما تأمري القلب يفعل***

ومع إيماننا بأهمية قيمة الحب التي انطلق منها امرؤ القيس إلا أن حب الوطن الذي عبرت عنه قصيدة بوابة فاطمة للشاعر بني المرجة على بساطتها المتألقة لا يكتمل بغير تراب الوطن الذي انتهبته العصابات الصهيونية.

# القباني
# وفاطمة الجنوب اللبناني

وهذا يقودنا إلى فاطمة أخرى هي فاطمة الجنوب اللبناني الذي توجه إليها نزار قباني في قصيدته بعنوان "آخر عصفور يخرج من غرناطة" علماً أن خسارة الأندلس التي يكني بها القباني عن خسارة فلسطين تدفعنا إلى القول: شتان بين الخسارتين. لكن الذاكرة التاريخية عند نزار تُوظف في قصيدة "آخر عصفور..." لتداخل المأساة والتاريخ في ماضينا الحضاري الذي نسوره بالوعي والتضحية وتفرقنا ملوك الطوائف والقبائل والعشائر على حساب الكرامة والهوية.

فمن هي فاطمة نزار قباني هذه مقارنة بفاطمة الشاعر بني المرجة وفاطمة امرئالقيس؟! إنها فاطمة التحرير فاطمة الجنوب اللبناني الذي هزم العدو الصهيوني بالشهادة والموت طريقاً إلى الحياة.

وقصيدة نزار قباني التي تحتفل بفاطمة بيروت والجنوب على منطلق البحر الكامل وتعدد القافية بينما بوابة فاطمة الأخرى مدورة على إيقاع المتقارب.

ونزار قباني بارع في توظيف إنجازه التاريخي في شعر المرأة والغزل من أجل القضية القومية حتى ليخيل إلينا أنه انتقل من الجسد في قصيدته عن جميلة بوحيرد إلى حب المرأة والوطن في لحمة واحدة بنفس درامي والصوت الراوي الواحد للشاعر يجعله أشبه بالعراف في الدراما المسرحية. إنه ينطق بالحكمة عن خسارة الأرض والرحم ويلمع إلى الأسباب المادية التي تقودنا إلى خسارة الوطن فنضحي بالحب وفاطمة والقيم جميعاً حفاظاً على مصالح النفس والسوق العالمية.

وشاعرنا نزار يتخذ من عيني الحبيبة مركبين يسافر بهما ولكن إلى أين؟!

"هل هنالك من مكان"؟!

يحفظنا من هذه المأساة المطبقة على الروح؟!

يقول شاعرنا لفاطمة:

***إني أحبك يا التي اختزنت بعينيها بحيرات الجنوب***
***ظلي معي حتى يظلَّ البحر محتفظاً بشرفته***
***ويبقى الخوف محتفظاً بنكهته***
***ويبقى فاطمة يحلق كالحمامة تحت أضواء الغروب***

ظلي معي فلربما يأتي الحسين وفي عباءته الحمائم والمباخر
والطيوب
ووراءه تمشي المآذن والربى
وجميع ثوار الجنوب

ويفند شعرياً نزار أسباب المأساة في كلامه عن بيروت:

بيروت أرملة العروبة والحواجز والطوائف
والجريمة والجنون
بيروت تمكث كالدجاجة في الطريق
فأين فر العاشقون؟
بيروت تبحث عن حقيقتها
وتبحث عن قبيلتها
وتبحث عن أقاربها
ولكن الجميع منافقون.
أرأيتم شجراً يفكر بالهروب
غرناطة خلفي
وفاطمة كعصفور تبللها الكآبة والشحوب
كيف الدخول إلى القصيدة يا ترى؟
وقميصي العربي مملوء بآلاف الثقوب
وكرامتي ملأى بآلاف الثقوب
هذا هو الزمن المضرج بالبشاعة
والنذالة
والخيانة
والذنوب
هذا هو الزمن الذي فيه الثقافة
والكتابة في غروب
هذا هو الزمن الذي يلقي المسدس فيه أفكار الشعوب

لاحظ كيف يصنع شاعرنا من الكلام اليومي لغة شعرية مستعيناً بالصورة الحسية وإيقاع الحديث ليسمو إلى لغة شعرية حديثة شفافة ولكنها كثيفة بالضوء

الذي يفضح مأساتنا القومية.

ويصير النفط مفردة شعرية لا اقتصادية بل مرآة تعكس أوجاعنا ومثالبنا القومية التي قادتنا إلى خسارة غرناطة في الأمس وجرتنا اليوم إلى خسارة فلسطين.

*النفط عقّدنا*
*وخدرنا*
*وشوهنا*
*ومر كأنه الحلم الكذوب*
*النفط هذا السائل المنوي*
*لا العربي*
*لا القومي*
*لا الشعبي*
*هذا الأرنب المهزوم في كل الحروب*
***
*والنفط يشري ألف منتجع ب"مربيا"*
*ويشري نصف باريس*
*ويشري نصف ما في نيس من شمس وأجساد*
*ويشري ألف يخت في بحار الله*
*يشري ألف امرأة بإذن الله*
*يشري ألف غانية لعوب*
*لكنه لا يشتري سيفاً لتحرير الجنوب*

ونزار الذي بعزق عمره في العشق وقصائد الجسد يعلن بيانه الثوري على ذاته ولا يكتفي بالهتاف "أنا إرهابي" قصيدته المعروفة بل يتفجر غضباً ويعلق:

*لا يبلغ العشاق ذروة عشقهم*
*إلا إذا التحقوا بصف الغاضبين*

***إنـي لأعلن أن ما فـي الأرض من قمح***
***ومن عنب وتين***
***حق لكل الجائعين***

وهكذا تتحول القصيدة من نار المقاومة إلى دراما تقطر بالدمع والدم على مأساتنا التي حولت مدننا إلى مستوطنات ليهود الشتات وتحولنا نحن إلى لاجئين في مخيمات الذل أو سواح في مقاصف البغاء والشهوة.

فانسحب الشاعر المغني من المشهد وطلع علينا العراف الذي يجبهنا بالحكمة كأننا جميعاً في مسرح الحياة التراجيدي الذي خسرنا فيه أنفسنا فخسرنا أوطاننا وضيعنا هوية الحضارة والدولة.

# ظاهرة المرأة المقاومة والأسطورة

كيف ولدت عندنا ظاهرة المرأة المقاومة هل جاءتنا من فراغ أم أن لها جذوراً وبذوراً في تاريخنا وأساطيرنا الشعبية والدينية والحضارية حتى يطلع علينا موكب من الصبايا الشهيدات يكبدن العدو الخسارة والعار ويدخلن محرقة الموت طوعاً ويعلنَّ على شاشات التلفاز سير النضال والشهادة ويكبسن أزرار محو الجسد لتبقى روح الأمة متوهجة ساطعة في وجوه الأجيال.

الشهادة هي علامتنا المستمرة في مسار الحضارة والتاريخ لا حباً بالموت بل عشقاً للحياة وربيع الروح.

فتحول شعراء الطليعة، عندنا من الغناء والوجدان إلى فكر المأساة وأشكال شعرية تحتفل بالسرد القصصي والبند المسرحي والقصائد الدرامية التي حللنا نماذج منها في هذه الدراسة للقباني والعظمة ودرويش والقاسم وكنفاني ووجد بعضهم ملاذاً في طقوس الخصب وثنائية الحياة والموت والجفاف والخصب ما يعبر عن مأساتنا الوجدانية والقومية والنفسية وتحولت قداسة حريقة جاندارك إلى عرس تموزي تتغلب فيه الحياة والولادة المتجددة. وتؤكد على صراع الخير والشر والتصدي للتنين كما في قلقامش وبعل ومارجرجس والخضر على الفناء والزوال مع التموزيين. وهيمنت على المشهد الشعري عناة أو عشتار المقاتلة وغُيبت صورتها الرومانسية في الجنس والعشق التي احتكرتها فينوس الرومان أو أفروديت الإغريق اللتين جذبتا حركة أبولو من قبل إلى حين. واحتلت نزعة التأصيل مكان القلق إلى التغريب.

وعبّر شعراء كلاسيكيون عن احتفالهم بهذا الفداء الذي يقودنا إلى الحياة و العز. وتعالت أصوات مفاجئة تحلل ولوج حرائق الموت لمعانقة ربيع الحياة والتغلب على المهانة والذل الذي تفرضه علينا الإمبريالية الجديدة. وسمعنا قصائد متألقة لشعراء كلاسيكيين كحسين عرب من السعودية ومحمد يوسف حمود من بيروت تزغرد على المسرح جسم سناء محيدلي وانتصار الحياة واستشهادها المضيء.

إنه لأمر ملفت أن تستشهد سناء محيدلي ومريم خير الدين وابتسام حرب ونورما أبو حسان وزهر أبو عساف وفدوى حسن غانم وهن جميعاً رفيقات في الحزب في عمليات فدائية في تواريخ متقارب (1985-1986-1990) وفي مواقع للجيش الإسرائيلي المحتل وأصابته بخسائر بشرية فادحة في الجند ممادفع المعتدين والمحتلين الذين ظنوا أن ما أنشؤوه من سلطة لبنانية متعاونة في الجنوب ستوفر لهم الأمن والمناعة لكنهم لم يجدوا غير الانسحاب حلاً بدون مفاوضات أو شروط. فما يؤخذ بالقوة في الميدان لا يسترد إلا بالقوة.

وقد صاحب عمليات الفداء صور لبعضهن وهن يقرأن كتابنا سيرة شهداء الحركة السورية القومية الاجتماعية (1981-1982) والملاحظ أن البيانات التي تقدمن بها على شاشة التلفاز قبل استشهادهن تؤكد أن الغاية منه "تحرير الأرض وتحرير الإنسان" وهو عنوان المقدمة التي كتبناها لهذه السيرة وحررناها في سويت من فندق نابليون في رأس بيروت الذي سكناه في تلك المرحلة. وعلمتمؤخراًأن ابتسام حرب قضت ليلتها قبل الاستشهاد حيث أنجزت هذا الكتاب وتوجهت منه إلى عرس الفداء القومي فرثيتها بالقصيدة التالية:

## ابتسام حرب
## سيدة المصير

ابتسام أنا يتوهج فيَّ العتم
أجمع النقيضين
النار والماء
الجسد البض الذي يستحيل إلى نجمة
أتوحد بإشراق الـ T.N.T
وأطلع فجراً يضيء الكلمات
ويصنع اللغة الجديدة.
ابتسام حرب أنا
وحربابتسام
آتيكم بعصر تتغير فيه الأسماء

بزمن تقشر فيه القيم
ليس الجلد هويتنا
ليس البشرة
إنها الانتماء إلى الأرض
الأرض التي يقضمها السرطان
يتنكر بالعافية
يتلبس الأمن
ويستعين على براءتنا بالمخلب
يمده إلى الرحم
يمزق الشغاف والنبض
ليقيم رايته المسدسه
جرادة أسطورية
تلبس ثوب الأنبياء

وتأكل صدر الأرض الأخضر
فنخرج عليه من لهب الجنوب

وأنفة الشوف وقلعة الشهباء
سناء خالداً، ابتسام شهادة شهادةً ابتسام
تغير وجه الأرضِ ونرسم المصير.[5]

[5]انظر سوناتا في ضوء تشرين صفحة 18.

# عروس الجنوب بل عروس النار

الشهيد هذا المخلوق النادر هو خميرة الخلق وأبجدية المصير، والأمة التي لا شهداء لها لا ذكر لها في ذاكرة التاريخ.

تحرير الإنسان وتحرير الأرض هو الحلم الذي يحرك عروس الجنوب إلى الفرح بالموت.

ترفض الراهن وتتعلق بالدائم. ومع إدراكها لهشاشة الحاضر وصدقه تؤمن أن الانتصار يبدأ من بنية الفرد ونفسيته. تنتصر على الأنا، وتتشبث بالإنسان الكل، الإنسان المجتمع، الإنسان الدائم في كل كائن فتعانق الموت.

الشرارة التي حولت وجه العتمة إلى نجمة لا تنطفئ. البراءة التي تريد أن تصنع العالم من جديد. تمارس التضحية بالتصميم والإرادة لكي لا يموت الإنسان مجاناً ولكي لا تموت الأطفال وتذهب الأرض الأم، هذا معنى استشهاد الإنسان من أجل الإنسان وحين يستقبل الشهيد الموت يفرح به لأنه على يقين من أن موته سيقدم الأمة نحو الحرية والعدل. ويختصر مسيرة العتمة إلى الفجر.

الشهيد إضاءة سريعة في عالم هش لكنها وهج يخرج الأمة من قبر التاريخ إلى ملعب الشمس. [6]

---

[6] انظر لماذا لا أغرد للموت اتحاد الكتاب العرب 2003 صفحة 101.

# المرأة بين الأسطورة والتاريخ

لقد ارتقت المرأة من التاريخ إلى الأسطورة هذا في أساطيرنا الموروثة. أما تاريخنا وآدابنا العريقة فإنها حافلة بأمثال سميراميس وكليوباترة وزنوبيا وشجرة الدر اللواتي رماهن التحيز الذكوري والشوفيني اللاإنساني بالنقصان والعار.

وظاهرة المرأة المقاومة في تراثنا تتصل بالجذور والفروع وهي حية مستمرة في تاريخنا وأدبنا وأساطيرنا فكيف إذن نصدق أو نؤخذ بالعيون العوراء التي تنظر إلينا من زوايا منحرفة.

سميراميس وبلقيس وكليوباترة وزنوبيا وشجرة الدر وجميلة بوحيرد مشرقيات لا يصلحن للسلطة (في نظر المتحيزين) لمشرقيتهن ولأنهن نساء. وما يكون حقاً وخيراً وجمالاً بالنسبة لروما وسليلاتها عواصم الإمبريالية الحديثة. لا يكون كذلك بالنسبة لدمشق وبغداد والقدس والقاهرة.

والمرأة والأسطورة عنوان رئيسي في الأدب العالمي. ولكن دلالاته لا تنحصر بثنائية الذكورة والأنوثة بل إنها تتعدى ذلك إلى الأخلاق والاجتماع والسياسة.

كما أن التراوح بين التاريخ والأسطورة يعطي الموضوع بعداً آخر. فالأسطورة كالدين منظور معرفي مستقل يتصل بالمخيلة والفكر الإنسانيين. ويلعب التراكم المعرفي عبر العصور دوراً هاماً في تطور الأسطورة وتنوعها ومضاعفاتها الإنسانية والتاريخية والدلالية.

فمنذ أسطورة آدم وحواء في التوراة والآداب الإنجيلية والنصوص القرآنية وتفاسيرها المتعددة. تطورت المرأة عبر التاريخ. كما تطور الرجل. وتطورت علاقاتهما الشرعية والاجتماعية والجنسية والسياسية.

إلا أن الأسطورة أسطورة آدم وحواء حافظت على أصولها الأولى التي تضمنتها المصادر القديمة المصرية والبابلية في تفسير أسطورة الخلق والتكوين.

إلا أن الحرب الجنسية ما بين الذكر والأنثى، والوضع الاجتماعي والتاريخي

والسياسي انعكس على علاقة المرأة بالرجل كما انعكس على تغير أسطورة آدم وحواء ودلالاتها في التفسير في هوامش الكتب المقدسة. وانتقل ذلك إلى الفن والأسطورة.والأجناس الأدبية.

هناك مأثورة دارجة على لسان العامة تقول: "تفاحة حوّا مرة" أما تفاحة آدم فمغيبة. ذلك لأن الهبوط من الفردوس إلى الأرض الشقاء والعذاب ألقيت تبعاته على حوّاء لا آدم.

فإبليس وسوس لحوّاء لا لآدم كي تأكل من الشجرة المقدسة فأكلت. وجعلت آدم يأكل منها.

وأكل التفاحة إيماءة جنسية لا تتم إلا بالأنثى والذكر. لكن الإثم والخطيئة هو إثم حوّاء التي استدرجت آدم إلى الأكل بعد الوسوسة الشيطانية، هناك إذن تحيز منذ البدء ضد المرأة ومحاباة ظاهرة للرجل. من الذي كتب التاريخ. من هو على رأس السلطة هو الذي يحدد المكانة والمسؤولية.

كذلك ثنائية شرق غرب. أو غرب شرق. تلعب دوراً بارزاً في إكساب المرأة أو علاقتها بالرجل دلالات إضافية. ليست بعيدة عن التحيز الذي نشاهده في النصوص المقدسة أو في تفاسيرها.

وخلقنا الإنسان من نفس واحدة الذكر والأنثى هذا في الخليقة. أما في الأسطورة أو في دلالاتها والتاريخ والسياسة فالحق على الأنثى في هبوط الإنسان من النعيم إلى الجحيم.

الاستشراق حين يأتي إلى المرأة وعلاقتها بالرجل يمارس التحيز إياه الذي مارسته تفاسير الأسطورة في نمطها الأول سواء كانت دينية أو من نتاج الفن والمخيلة.

فهناك معرفة من هذا النوع في حقل الاستشراق مفادها أن المرأة الشرقية أحط قيمة من الرجل بالقياس إلى منزلة المرأة في الغرب.

والتبعة على الحضارة والدين في الشرق لا الجنس و البيولوجيا.

ثم تحوّل التحيز الدلالي للقيمة في علاقة الأنثى بالذكر من ثنائية شرق غرب إلى الدين. المرأة المسلمة مع كل ما في الإسلام من تشريع عال بحقها منحطة القيمة. في رأي كثير من المفكرين في الغرب مستشرقين أو غير مستشرقين.

من المفيد هنا أن نترك آدم وحواء ونعرج على المرأة الشرقية في بعض الأجناس

الأدبية للأدب العالمي.

كيف تم النظر إلى سميراميس في ملحمة دانتي الكوميديا الإلهية ومصادر أخرى. ألم تتزوج ملك آشور لتصل إلى السلطة؟

كيف صور المسرح الرومانسي والكلاسيكيكليوباترة. وما هي الإشارات الدلالية على زينب ملكة تدمر. طبعاً الشعراء الذين كثيراً ما يؤسطرون التاريخ ينهلون من المصادر التاريخية الشفهية والمكتوبة. إن صورة كليوباترة في المسرح والسينما وغيرهما ليست بعيدة عن صورة آدم وحواء كما ورثناها على الألسنة العامة أو في التفاسير المكتوبة.

كليوباترة وزنوبيا كاثنتين لا يحق لهما في رؤيا التحيز أن يمتلكا صفات القوة عند الرجل.لا يمكن أن تكونا محاربتين. مع أنهما في التاريخ برهنتا عن قدرة فائقة في الصراع مع روما وانتصرتا في مواقع عليها. لكنهما في المعارك النهائية والحاسمة آلتا إلى السقوط والدمار. كليوباترة سياسياً وزنوبيا عسكرياً حتى.

بعض النقاد يصرفون التحيز ضدهما إلى انتصار القوي فهو الذي يكتب التاريخ.

بترارك هو مصدر أساسي للمسرح والدراما التي صورت كليوباترة. لكن بترارك المؤرخ الروماني مارس تحيزه في حدود السرد التاريخي انطلاقاً من ثنائيات شرق/غرب. امرأة/رجل ومصالح روما.

أما عندما نأتي إلى المخيلة في التصوير والمسرح والعقيدة. فإن التحيز يتجسد في صور مغرية. لكنها غالباً ليست مقنعة إذا تفحصها الباحث.

هنا ندرك كيف يتراكم التحيز الفني على التحيز التاريخي والتحيز النفسي. والمرأة في علاقتها مع الرجل لا بد أنها في معركة خاسرة. لكن الدلالات تنتقل من حيز التاريخ والجنس إلى صلب النصوص في الفن والأسطورة والدين والسياسة. هل صحيح أن المرأة ضعيفة ولا يمكن لها أن تتخذ وظيفة الحكم والحرب. الشواهد التاريخية على نقض هذه القناعة المتحيزة كثيرة. حتى في النصوص الأسطورية.

هناك عشتار الحب والخصب. وهناك عشتار الصراع والحرب. فازدواجية كليوباترة في الحرب والحب في التاريخ تذكرنا بازدواجية عشتار في الأسطورة. أما

زنوبيا فهي صورة عن عشتار المحاربة.

عناة وبعل في الأسطورة الكنعانية من موروثات رأس شمر، تركز على القوة والصراع في شخصية عناة وإنقاذها لبعل في صراعه وحربه، سواء مع التنين أو الخطر القادم من البحر.

وحربه - وتختفي من شخصية عناة صفات الأنوثة والحب والضعف. لتركز على الإنقاذ والخلاص من الشر. تماماً نقيض ما تذهب إليه الأسطورة التوراتية وهوامش الإسرائيليات في التفسير القرآني عن خطيئة حواء.

زنوبيا ملكة تدمر زاحمت روما في آسيا وإفريقيا، في الحكم والحرب والحضارة في الساحات الفعلية. الأمر الذي استدعى مجيء الإمبراطور أورليانوس على رأس الحملة العسكرية للخلاص منها... كما كان الشأن في علاقة روما بكليوباترة.

هكذا نجد أن التحيز ضد المرأة مدفوع بالحقيقة التاريخية كما هو مدفوع بالأسطورة في سيرة زنوبيا، وصورة عناة وبعل في الموروث الكنعاني وسيرة كليوباترة.

كما أن ثنائية شرق غرب. والتحيز ضد الإسلام مدفوعان أيضاً بالأسطورة والتاريخ.

شجرة الدر التي ألهمت المسرح والتلفاز ضمن التراث المملوكي في التاريخ أيضاً كانت امرأة قوية حكمت. ولكنها لم تنحدر إلى توظيف الجنس في سبيل الحكم. بل بالعكس. الفرسان أو بعضهم من المماليك الذين طمعوا بسلطانها لم يجدوا وسيلة غير الزواج بالحلال من أجل الوصول إلى مبتغاهم. وهكذا نحن أمام نساء شرقيات من الدرجة الأولى حكمن وصارعن لا ضد الرجل بل من أجل شعوبهن وانتماءاتهن الحضارية فارتقين إلى مستوى الأسطورة.

من سميراميس وبلقيس إلى كليوباترة وزنوبيا وشجرة الدر. وكن مصدر إلهام لشعوبهن في الأدب والفن والأعمال التلفازية والمسرحية على الخشبة.

ولو لم يكنّ نساء قويات. كيف إذن فرضن حضورهن على التاريخ والدين والأسطورة والأدب؟!

التحيز إذن بتفوق الذكر ودونية الأنثى سواء أكان جنسياً بيولوجياً أو إنسانياً تاريخياً أو سياسياً سلطوياً ليس من الحقائق الدامغة.

وما يذهب إليه النص القرآني من أن الذكر والأنثى خُلِقا من نفس واحدة صحيح.

أما المكانة فهي حصيلة أوضاع تاريخية فاقمها التراكم. وأدت إلى ما أدت إليه في الفن والسياسة والمعرفة والمخيلة.

هذه مقدمة عامة طبعاً تصبح أكثر مصداقية لوعدنا وتفحصنا مكانة المرأة الرمزية في الآداب القديمة، وطقوس الخصب التي تسللت إلى الرواية والمسرح والحركات الشعرية في الأدب عامة.

إذا كانت منزلة المرأة في أساطيرنا القديمة تشير إلى القوة والخصوبة والقدرة على خلاص الإنسان والبشر فهل من المعقول أن مخيلة كهذه هي نتاج الوهم لا الحقيقة؟

وأين حواء التفاحة المرة من عشتار المحاربة أو عناة الكنعانية أو حتى سميراميس بابل وبلقيس عدن وشجرة الدر؟ وإذا صحت صورة كليوباترة التي قدمها لنا بترارك وتركت طابعها على الإبداع الغربي لاسيما المسرح. وتسربت هذه الصورة حتى إلى مسرحية أحمد شوقي الذي حاول أن يبرز ملامحها الوطنية في نهضة مصر بوجه روما. إلا أن إغواءها لقيصر وبعده أنطونيوس ومحاولتها الفاشلة مع أوكتافيوس التي قادتها إلى الخيبة فالانتحار بمعانقة الأفعى، هي من صنع بترارك، ألم تكن أماً تدافع عن هويتها المصرية؟! من زواجها بيوليوس قيصر. ألم تكن هذه الحقيقة أساس التلاقي بينها وبين أنطونيوس التي تطورت إلى حب عاصف. في حضور الزوجة والأم وحتى العاشقة التي التبست بالغاوية في علاقتها بأنطونيوس ألا يحق لشوقي وغيره أن يمحو الخداع عن صورتها التي استقرت نمطاً مهيمناً في الدراما الأوروبية؟ أما زنوبيا فقد حافظت على نقائها ولكن المؤرخين يفيدوننا بأنها كانت معجبة بكليوباترة لأنهما على ما يبدو من عجينة واحدة؟! وهي التأكيد على الحوافز الوطنية في مقاومة غطرسة روما وجبروتها والدفاع عن حقوق الشرق. كيف يصور تلفاز الشركات العابرة للقارات أبطالنا اليوم. ألم يصبح الدفاع عن الأرض والعرض والقيم إرهاباً تترنم به أبواق الصهيونية وأحلافها- صباح مساء؟!

ألم يصور التوراة علاقة شمشون ودليلة في هذا الإطار بينما في الحقيقة ليست دليلة غير عناة الكنعانية التي آزرت بعل ضد التنين!!! وانحازت إلى قومها.

وعلى المقلب الآخر كيف تصبح سالومي الراقصة اليهودية بطلة؟ ألأنها أغرت بيلاطوس الروماني ليقدم لها رأس يوحنا بن زكريا على طبق لتمكنه من جسدها؟. ومن نصدق نحن اليوم الرواية التوراتية التي جسدها ملتون في ملحمة شعرية أم الصرح الخالد في المسجد الأموي الكبير ليحيى بن زكريا الذي مهّد لقدوم المسيح وعمده في نهر الأردن. وكان مكرماً في النصرانية والإسلام لخروجه بالتوحيد على غطرسة يهوه على البشر جميعاً.

والشهيدتان سناء محيدلي وابتسام حرب ضد الاحتلال الإسرائيلي للبنان ليستا كليوباترة أو زنوبيا ولكنهما تنطويان هما وزميلاتهما الشهيدات على قضية مماثلة.

ولدت سناء محيدلي في بلدة عنقون من قضاء الزهراني في لبنان في 14 آب 1968.

واستشهدت بتاريخ 1985/4/9 على معبر باتر. جزين من جنوب لبنان مسجلة أول عملية استشهادية لفتاة. وكرت بعدها المسبحة فاستشهدت مريم خير الدين 11 أيلول 1985. والشهيدة نورما أبي حسان بتاريخ 1986/7/17 والشهيدة زهر أبو عساف في 17 حزيران 1986.

والشهيدة فدوى حسن غانم من تاريخ 1990/11/15. والشهيدة ابتسام حرب في تاريخ 9 تموز 1985 على جسر البياضة في الناقورة.

إن المعتقدات الثقافية عن المرأة الموثقة تاريخياً أو خرافياً بالإبداع الأدبي أو التاريخ والنص المقدس توراتياً كان أو قرآنياً كريماً يستمد مشروعيته من كونه تراثاً عالمياً مشتركاً له جذوره في ثقافات الشعوب في الماضي العريق وحضوره المستمر في مخيلتها وإبداعاتها الأدبية والفنية. رغم تأرجحه بين الحقيقة والأسطورة فإنه يعبر عن تجارب إنسانية مشتركة لها تمايزاتها المختلفة والمتنوعة لكنها لا تعني أن نتخلى عن حقوقنا وهويتنا.

مع بطلات فداء كهؤلاء برهنت المرأة أنها ندٌّ للرجل في ميدان المقاومة والشهادة. ورمت بتحيز المشككين إلى مزبلة التاريخ. ولم تخف الحقيقة على

الضمائر الإنسانية التي مثلها الاستشهاد البطولي لسناء محيدلي وابتسام حرب اللتين تستحقان والشهيدات الأخريات ما قلناه فيهن من قصائد. بدمهن الزكي سطرت صفحة جديدة لنضال الإنسان وضعن بأساطير فدائهن تاريخ أمتنا الحديث.

بتصميمهن على مقاومة الظلم والعبودية واستشهادهن الواثق عرفن كيف يولدن الأسطورة من التاريخ والتاريخ من الأسطورة.

وتاريخ الإنسان المؤمن المناضل وأن يجعلن منه تاريخاً إنسانياً حديثاً يضيء فجراً إنسانياً بالدم دم التنين الذي صرعه على مر التاريخ بعل ومارجرجس الخضر في شتى الأزمان. وتصدى له أنكيدووقلقامش في غابة الأرز.

ولكن التنين المتعدد الرؤوس ليس رمزاً خرافياً شكلياً أو أسطورياً من مولدات الخيال بل إنه هنا في عقر دارنا.

إنه ينفث الدخان واللهب والدمار في اقتصاد الوطن المنهوب. وبدلاً أن يكون نفطنا مصدر قوة للأمة يصبح بفعل الإرادات الأجنبية إخطبوطاً يتملك كبد البلاد وتنيناً يستغل ثرواتنا ويهدر مقدراتنا. و"نحن أمة كم من تنين قتلت".

كما أن المقاومة في أرضنا الحبيبة في تاريخنا الحديث ليست جزراً معزولة. إنها حركة واحدة بدءاً من الثورة الجزائرية ومروراً بالثورة الفلسطينية ووصولاً إلى ثورة الجنوب اللبناني وانتهاء بحرب تشرين ومجدل شمس في سورية. إنها تيار واحد انبثق من حقنا في تقرير المصير والوعي القومي بالهوية والتصدي إلى العدوان والاستيطان وهذا التيار المقاومة لم يكن منفصلاً أيضاً عن حركة المقاومة على الساحة العالمية في إسبانيا وفرنسا وروسيا وفيتنام والصين حيث ترافق الوعي القومي والوعي الإنساني معاً في صد الأطماع الإمبريالية والتجاوزات الفاشية لحقوق الإنسان والشراكة الحضارية وقيمها لكن البارز في المقاومة العربية ظاهرة المرأة المقاومة والمنتصرة على العذاب والاضطهاد والتحيز باستعداد نفسي غامر للاستشهاد في سبيل الحرية والاستقلال وتوهجت في ذاكرة الأجيال أسماء تتقطر منها جراح العذاب أو دم الشهادة أو الموت متى كان الموت طريقاً إلى الحياة.

فالمرأة شريكة الرجل الفعلية في الحياة والموت في ساحات المقاومة من جميلة بوحيرد إلى فاطمة فلسطين فاطمة الجنوب اللبناني وليلى أبو خالد وسناء محيدلي وابتسام حرب و ووو. ألا يذكرنا هذا بعشتار المحاربة وعناة بعل ودليلة كنعان التي

تصدت لجبروت شمشون صهيون بالذكاء والحيلة انتصاراً لقومها وذويها.

يستمر تراثنا بالصراع ضد الشر في كل مراحلنا الحضارية من الوثنية مع قلقامش وبعل والمسيحية مع مارجرجس والخضر في الإسلام، وخديجة وعائشة والحلاج وأسماء.

وأساطيرنا تؤكد أننا ورثة الصراع ضد الشر والتنين. وقد صرح أنطون سعادة زعيم الحركة السورية القومية الاجتماعية بوراثة الصراع هذه ضد من يحاول اليوم من القوى الإمبريالية أن يشوه هويتنا ويهدد مصيرنا. ففي خطابه في دير الغزال يعلن "نحن أمة كم من تنين قتلت" ويدعو إلى استخدام النفط سلاحاً في معاركنا القومية (1948) بمناسبة عيد مارجرجس الخضر. وهذا الإعلان كلفه حياته.

فالشهيد إذن مفهوم أصيل في موروثنا الحضاري بدءاً بمعتقداتنا الدينية والحضارية والقومية(*).

ومروراً بأدياننا الموحدة ووصولاً إلى الصحوة القومية وصراعنا الحديث ضد إستراتيجيات الهيمنة التي تتهدد هويتنا والمصير، وشهداؤنا هم مناراتنا المضيئة التي تحمل الإرث الإنساني وروح الأخوة والخير مع نوح الذي أنقذ الحضارة من طوفان الشر ونصح قلقامش بالعودة إلى أوروك مدينة الإنسان حيث الحقيقة والخلود.

لقد ارتقت جميلة بوحيرد وليلى بوخالد وفاطمة الجنوب وفاطمة الفلسطينية من عالم الواقع إلى الأفق الأسطوري لأنهن بنضالهن من أجل القضية القومية اخترقن الحيّز الطبيعي إلى عالم الخارق. صحيح أنهن لم يدخلن المحرقة التي دخلتها جان دارك ولكنهن كابدن العذاب والاضطهاد والسجن لإثم الدفاع الذي ارتكبوه عن الوطن والهوية.

أما سناء محيدلي وابتسام حرب والشهيدات الأخريات فقد اخترقن الخارق، خارق الحياة والموت فبعد أن أدّين فريضة الواجب بتكليف العدو الثمن الباهظ من الدمار والموت أنهين حياتهن بأيديهن ودخلن المحرقة باطمئنان التي أدخلن فيها الغزاة وعانقوا الميتة بسلام، فلم يكن مستغرباً خروج الأعداء الصهاينة من جنوب لبنان بعد أن أقاموا الحواجز والجدران واصطنعوا دولة كرتونية للبقاء في الجنوب والتوغل في مزيد من الاستيطان ولكنهم لم يجدوا غير الخروج من جنوب لبنان

(*) انظر فضاءات الأدب المقارن ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ الطبعة الثانية ـ 2007 ص - 241.

بدون مفاوضات أمام هذه الروح العارمة من الفداء التي تذكرنا بتقبل الصلب من عيسى بن مريم السيد المسيح الذي هزم جبروت روما بمعانقته ليجنب الإنسانية الظلم والالم وكأنه ينهض عن صليبه اليوم لتقوم القدس من الموت بصوت أب مقدسي يخاطب ابنته كما في قصيدتنا التالية:

*آه يا سلمى تعالي نطبخ البحص الذي قد تأكلونهْ*
*ليس غير القدس الانا، فهل تخ الحجرْ؟!*
*ربما نأكل بحص الوهم في ضوء القمرْ*
*ربما يأكلنا الدود الذي يلبس أشكالاً حنونهْ*
*يدفنون الإرث والتاريخ في وكر الضغينهْ*
*يحرقون المسجد الأقصى وأرحام البشرْ*
*من ترى يجرؤ لو كان عمرْ*
*يحرس الأمن على باب المدينة!!!*
*يحلبون الثور يا قدساه لمْ لا ينطحونهْ؟!*
*كي يعي أن المروءات حصينهْ*
*والشهادات قدرْ*
*كيف جازوا صخرة المسجد في عز النهارْ*
*وبنوا في صدرنا وكر القرارْ*
*كيف نستل جبينا*
*من هوان الطين من ذل العفونهْ؟!*
*كيف صرنا نأكل الأوهامْ*
*والخبز اندثرْ*
*فلماذا ننضج القمح على شمس حزينة؟!!*[7]

---

[7] انظر طائر الرعد اتحاد الكتاب العرب دمشق 2008 صفحة 77.

# جبوس ورؤيا العربي الأخيرة

# لإيتيل عدنان(*)

في عام 1980

صدر للشاعرة إيتيل عدنان عن دار بابيروس في باريس قصيدتها المطولة بعنوان رؤيا العربي الأخيرة ستون صفحة باللغة الفرنسية، وهي قصيدة طويلة تبتدئ بالكلام عن الفاجعة اللبنانية شمسها المتشكلة دماً ومساء وبحراً وفصولاً وتنتهي

---

(*) إتيل عدنان شاعرة مقاومة حضارية من الطراز الأول. الواقعي والتاريخي في شعرها يرقى إلى مستويات إنسانية سامية وتتمتع حساسيتها الشعر بالقدرة على السمو بالعابر والطارئ إلى الدائم والخالد في تجربتها الشعرية التي تضم الإنساني والجمالي في بنية شعرية واحدة.

تقديمي لرؤيا العربي الأخيرة يقدم مزيداً من الإضاءات التي ألقيتها على زوايا عديدة لهرمها الشعري الشاهق.

كتبت "جبوس" عام 1969م ونشرت في مجلة "أنفاس في الرباط" وجريدة "الشرق" بيروت و"تيغريس" في سان فرنسيسكو وباريس 1973م.

وكتب "قطار الشرق السريع بيروت جهنم" 1970م.

ونشرت في جريدة "الشرق" بيروت وباريس1973م.

أما "رؤيا العربي الأخيرة" فقد كتبت (1975م - 1976م) ونشرت في باريز1980م والولايات المتحدة 1986م.

وقد ترجم الدكتور نذير العظمة القصائد الثلاث كاملة من الفرنسية إلى العربية ونشر أولاها في مجلة "الآداب الأجنبية" دمشق عدد (26) ص: 32 - 54 (1981م).

ونشر مختارات من "رؤيا العربي الأخيرة" مع مقدمة نقدية في "الآداب الأجنبية" عدد(29) ص: 53 - 64 (1982م).

وعناوين القصائد الثلاث بالفرنسية هي كما يلي:

1 – JUBU.

2 – L,EXPRESS BEYROUTH ENFER.

3 – L,APOCALYPSE ARABE.

وقد قرأ المترجم صور هذه القصائد العربية على الشاعرة عدنان فزكتها كما ساعدت الفنانة سيمون فتال في جلاء العديد من دقائق الأصل الفرنسي لقصيدتي "جبوس" و"قطار الشرق السريع بيروت جهنم".

بالحضارة العربية الواثبة من رحم التاريخ فرساً أصيلة لا يلجمها الشوط رغم زحام الرهان وتنافس الأمم والحضارات...

إيتيل عدنان لا تتكلم عن الحداثة ولا تنظّر في التجديد وهي براء من عقدة التراث والأصالة، ذلك لأنها في شعرها تنظم الماضي والحاضر والمستقبل في سلك رؤياها الشعرية النافذة. وتلائم الحداثة والتراث كما تلائم التراث والأصالة فيأتي شعرها نبعاً متفجراً من القلب الذي يخلف في صدر التاريخ وطائراً فينيقاً يحترق في صدر الوطن ليحيل رماده إلى نار وبركان يتفجر من معاناة الإنسان في غربة الحضارة حضارة تهاجر من نبضها وتغترب عن ينابيعها الثرية وتنفي نفسها بنفسها عن ينبوع الحركة وروح اللهب وهي منذ فجر التاريخ الجلي معطاء أرضاً وتراثاً وحضارة.

إيتيل عدنان تشعر ككاتب ياسين الأديب الجزائري المبدع، أن اللغة الفرنسية عندها رغم جمالها في السكب وألقها في العبارة ونفاذها في الصورة ونصاعتها في الديباجة لم تغرب روحها عن الجذور ولم تعط لنبضها شغافاً فرنسياً.

لقد ظلت إيتيل عدنان محتفظة بالجمر الذي حملته معها منذ الطفولة إلى مدارس الراهبات التي سرقت لسانها ولم تسرق قلبها الشاعر ولهبها المحيي من الصدر والرحم العربيين. فاللغة قفصها المفتوح بجدرانه وقضبانه للانقضاض على العالم من غار النفي ولتفترس بالرؤيا الملتهبة برودة المأساة العربية التي تنسج على الأنوال الغريبة وفي عتمة المصالح والإرادات الغريبة.

وإيتيل عدنان لا تشغل بالها بمصطلحات الإلزام والالتزام لأنها تمارس الحياة وتخترقها بالشعر رغم شراسة الشروط شروط الوجود التي تفرض على إنساننا من الخارج أغلب الأحيان ويفرضها هو نفسه على نفسه بقبولها واعتناقها.

هذه المرأة النادرة التي يخرج صوتها حمامة بيضاء من حنجرة التاريخ والوطن لتستقر في قلوبنا الجريحة بلسماً شافياً تمسح بريس أجنحتها عيوننا الرمداء من دخان المصالح الفئوية التي تتآكل وجودنا القومي فتأتي الشاعرة لتمتشقنا من ركام المعارك الجزئية إلى ميدان الساحة القومية، فالعراك في رؤياها كما هو في الواقع ليس طائفياً، والعراك ليس سياسياً، والعراك ليس إقليمياً كيانياً، إنه عراك حضارة لتحل محل حضارة.. إنه عراك أمة مبعثرة تائهة لتحل محل أمة راسخة عريقة، إنه عراك تاريخ مرتحل ليحل محل تاريخ مقيم راسخ.

والشاعرة عدنان تقف على عتبة هذا العراك لتسبر أعماقه وتكشف أغواره وتفضح جوانبه ومصاحباته. إنها تخرق بالعين النافذة كمدية حادة لحم الحقائق المحسوسة لتصل إلى أم الجريمة.

لذلك لا يستغرب القارئ كيف أن الأوساط الصهيونية في الغرب ـ أوروبا والولايات المتحدة ـ شنت عليها حملات مشوهة واتهمتها أنها ضد السامية خاصة بعد أن نشرت ترجمة قصيدتها "جبوس".

هذه القصيدة التي كتبتها أصلاً باللغة الفرنسية وترجمتها إلى الإنجليزية ونشرتها تغريس (Tigris) مجلة للشعر كانت تصدر في سان فرانسيسكو ثم توقفت بعد نشر القصيدة لحجب المدينة مساعدتها المالية عنها..

وجبوس ـ كما في التوراة ـ هو الكنعاني الذي بنى مدينة القدس ثم جاء بعده العبرانيون ليسرقوا المدينة وتراثها وتاريخها. وجبوس هو الإنسان الذي يتقمص الحضارة أو تتقمصههذه الحضارة، فهو مرة جبوس ومرة قلقامش، ليعبر كل العصور نسغاً محيياً ودماً مضيئاً في شرايين هذه الأمة التي ما يزال المؤرخون الأعداء يحفرون لها القبر تلو القبر وما هم بدافنيها طالما أن هناك شعراء يضيئون عتمات التاريخ وشهداء ينزلون عن صلبانهم لينزلوا بالرفش على رؤوس حفاري القبور، وشهداء ينهضون من تحت الرصاص صدوراً جديدة ثقوبها براعم وجراحها شفاه طفولية تهتف للحياة وتغرد للمستقبل الذي لا مرد لشمسه.

وكما أن الشاعرة إيتيل عدنان اتهمت باللاسامية في الأوساط الصهيونية العالمية بأنها خسرت بعض قرائها بالفرنسية لأنها في كتابها "الست ماري روز" (باريس 1978) فضحت تركيبة المأساة اللبنانية في الحرب الأهلية الأخيرة وأضاءت شروطها وظروفها الحقيقية، لذلك تحالفت عليها الميول واصطلحت عليها رؤوس الغول. كما أنها في قصيدتها "القطار السريع بيروت الجحيم" تنبأت بهذه الكارثة اللبنانية قبل أن تقع. نشرتها في باريس 1973، إنها كالعرافة الممتلئة بضوء الرؤيا أبصرت صورها ورموزها التي تسعى في زواريب بيروت، شوارعها وساحاتها قبل أن تسعى.

إنها تخترق بهذه الرؤيا الرموز والصور لتصل إلى المقتل الصراع، إنه صراع على الخبز اليومي وشرف الوجود. إنه صراع ضد الاحتكارات التي تقمع الإنسان والحضارة، إنه صراع ضد المنتجين فكراً وغلالاً وصناعة، إنه صراع شمس

الاستعمار الآفلة التي تتشبث بالوجود وتعيش على امتصاص دم الشعوب وخيراتها، إنه صراع الإنسان في بنيته الاجتماعية وهيئاته البشرية ضد الإقطاعات الزراعية والطائفية والمالية. إنه صراع الشعر والحق والخير والجمال ضد الشر الزاحف ليقتل حقول الحنطة وقلوب الأطفال وسواعد العمال وقصائد الشعراء فلا يبقي بعده إنسان ولا تقوم حضارة، هذا هو جوهر الصراع فليعلم من تشغله الصورة عن الحقيقة.

قلقامش سوف يأتي ويغمد سيفه في جباه المغتصبين.. هذه هي رؤيا الشاعرة العرافة التي يلقي شعرها الهلع في قلوب العدو.

لأنهم يدركون أن المعركة هي معركة الفكر قبل كل شيء، هي معركة الثقافة التي تكبس على الزناد. وقصائد إيتيل الثلاث: جبوس - القطار السريع بيروت جهنم - ورؤيا العربي الأخيرة، تكبس الزناد لذلك ترجمتُ الأولى وصدرت في مجلة "الآداب الأجنبية" في دمشق، كما ترجمت الثانية وصدرت في مجلة المعرفة.

أما القصيدة الثالثة فترجمتها بعدئذ. ونشرت مختارات منها في مجلات الاتحاد.

إيتيل عدنان ليست شاعرة سياسية، إنها تتجاوز السياسة وليست شاعرة كيان، إنها تتجاوز الكيانات.

إنها خنساء القرن العشرين التي لا ترثي أخاها صخراً لأن الإنسان جميعاً يستأثر بقلبها..

إنها ليست خنساء القبيلة، كما أنها ليست خنساء المدينة، ورغم أنها كثيراً ما تقرن وهج الأندلس بالجراح الفلسطينية في قصائدها، ورغم أنها تمتلئ كبرياء بشهداء الأرض القومية.. وإنجاز الفكر من تموز وقلقامش إلى الحلاج والغزالي وابن سينا، إلا أن الإنسان.. حضارة الإنسان التي انبثقت من الفرات ودجلة، من النيل والقدس وبغداد ومأرب ومكة والمدينة، هي التي تحرك الشعر في صدرها ورؤياها.

لذلك فهي شاعرة تنبثق من أكثر التراثات أصالة وحضارة، تنبثق منه ولا تنفصم عنه رغم لغتها الغربية.

إن مضمون شعرها الحضاري يعطي جاذبية لرؤياها الشعرية، كما أن قدرتها على الرمز والتضمين الأسطوري يعطيها أبعاداً غنية ويكسبها لغتها صفة

عالمية متميزة..

ومع أنها تأخذ رموزها من الميثولوجيا السورية وما بين النهرين، وتستعين بالمصادر العربية والإسلامية في تشكيلها الشعري وتضمينها الإبداعي إلا أنها بتداولها مع التراث منذ فجر التاريخ الجلي تضع يدنا على امتداده المتسع في الحاضر والمستقبل، فهي لا تئن ولا تتأوه ولا تبكي بل تصدح بوقفتها العرافة والنبوءة تشع من عينيها أن التاريخ ليس قبراً لهذه الحضارة. إنه منطلقها. والموت ما هو بنهاية لها. إنه بداءة وجسر.

ورغم أن إيتيل عدنان تتعامل مع الرموز التموزية إلا أنها لا تقترب منها اقتراب الشعراء التموزيين ومعاناتها تنبع من واقع الحضارة ومأساتها. فهي لا تنطلق من الرموز المجردة إلى الواقع بقدر ما ترتفع من الواقع إلى الرمز، كما بنية قصائدها الفكرية والنفسية والفنية لا تقوم على تقابل الحياة والموت كما هو الحال عند التموزيين بل هي تزامن حركة التاريخ وتنطلق منه انطلاقاً أسطورياً.

ترافق الحاضر وتتجاوزه إلى رؤيا المستقبل.

تعانق الواقع وتجنحه بالأسطورة والرمز.

إنها تعطي الركام والانكسار زمن الخروج بين المخاض والولادة، وتنتقل من الكياني والإقليمي إلى القومي والحضاري.

ومن الآن إلى الإنسان والكون.

مما يكسب شعرها هديراً ملحمياً حيث يتوسل الواقع بحركة التاريخ والتاريخ بعصب الفكر والفكر بريش الأسطورة ولهب الرؤيا الشعرية.

التموزي يسافر في جزر الموت ليكون امتداد الحياة، يجرد ويلعب لعبة اللغة لعبة الرمز لعبة الأسطورة. أما الشاعر القلقامشي فهو الذي يتصدى للتنين ليصرعه بالرمح، الشاعر يمتطي صهوة التاريخ ويتمكن منها، يمتطي نهر الواقع ويقوده في خط الحضارة وعمقها في ديمومتها وامتدادها فلا يجرد ولا يتعالى بل ينغمس انغماساً كلياً في تراب الوقائع الجارية ويخرج منها طائر النار الذي لا يموت.

ولأنها رسامة وشاعرة فهي تعبر من الحواس إلى النفس لا من الفكر إلى النفس كما هو الحال عند التجريديين في الشعر، لذلك يأتي شعرها مسربلاً باللهب ورموزها متوهجة بالنبض وتخاطب صورها العين أكثر ما تخاطب السمع.

في قصيدتها "رؤيا العربي الأخيرة" تتوسل الكلمة كما تتوسل اللون لإيصال

كلمتها الشعرية، تلجأ إلى العبارة كما تلجأ إلى الخط والإشارة لتنقل إلى القارئ ما يعتلج في صدرها.

وتلتقي في دمشق آرام بإثم كنعان وكبرياء بغداد في رحلة قلقامشية ملحمية وترمي التنين الزاحف بضربة خضر المسددة ورؤياه التي لا يخدعها تعداد الرؤوس وتحولها.

ويتجلى أسلوبها أكثر ما يتجلى في رؤياها الحضارية المتوهجة فتخرج من وجع الرثاء والرماد إلى حلم القصيدة الملتهب، ومن مخاض المعاناة إلى صراع الولادة الضوئية ومن غناء العرافة إلى ملحمة البطولة وإنشادها لشاعرة نبية تقف على عتبة المستقبل بحنجرة متميزة.

الشاعرة إيتيل عدنان تقاوم بامتياز برسم صورتنا الحضارية بالرؤيا الشعرية الثاقبة والغيرة على المصيروالهوية.

# خاتمة

## الشعر المقاوم
## بين الوظيفة التاريخية والفنية

لماذا يستثني جان بول سارتر، فيلسوف الوجودية بامتياز الشعر من الالتزام؟
ما هي صفة الشعر وما هي وظيفته الأساسية؟

هل على الشعر أن يكون نافعاً لكي يكون جيداً؟ أو أن الشعر يتميز بوظيفة جمالية لا نفعية. لماذا تخلبنا قصيدة الأسد للمتنبي وتستعيدها القراءات والأجيال وتتكرر متعتها عند كل جيل. ألأنها تخاطب مخيلتنا وذائقتنا الجمالية لا كما تنفعنا ويفيدنا وصف الأسد في كتاب عن الحيوان.

وبالمعيار ذاته لماذا نعيد ونكرر قراءة معركة عمودية لأبي تمام أو معركة الحدث الحمراء للمتنبي هل نفعل ذلك لنستعيد معنى تاريخنا أو فائدة ذهنية. أو لأننا نهتز ونطرب لذلك الوصف؟ ربما يفيدنا المؤرخ عن المعركة بتشكيل وصف لها يخاطب العقل. لكن التشكيل الشعري في وصف المعركة أية معركة يخاطب النفس من خلال المخيلة والوجدان عبر الحواس.

من هنا يمكننا أن نفهم قلق الشعراء والنقاد على حد سواء حول شعرية ما يبدع الشاعر لا حول فائدته أو منفعته.

شعر المقاومة كشعر الحماسة لا يكون شعراً إلا إذا استوفى شروط الشعر وأهمها الحياة والجمال ولذلك يستحق البقاء.

هل المعادلة هي أن نضحي بالحياة من أجل الجمال أو نضحي بالجمال من أجل الحياة؟ أو نضمن لكليهما البقاء في القصيدة. وهو أمر ليس بالهين على الشعراء الفحول. فكيف بغيرهم من الذين يظنون أن المقاومة أو الحماسة هي الوظيفة. وأن الفائدة التاريخية للنص الشعري لا متعته الجمالية وإضافاته الجديدة

عليهما المعول. من الصعب أن تجتمع الفائدة والمتعة في جسد شعري واحد.

قد يتنازل الشاعر في ظروف المقاومة عن وظيفة الشعر الأساسية لكي يضمن منفعة تاريخية كتأجيج الحماسة والمقاومة وتحشيد القوى لصيانة الوجود والقيم القومية.

شاعر مقاومة كـ لويس أراغوان يعترف بأنه وجد في الشكل الكلاسيكي الموروث للبيت الشعري قدرة فعالة على إيصال تجربة المقاومة وروحها للقارئ. فاستعان به في قصائد المقاومة. مع أنه من الغيورين على حداثة الشعر وجدة القصيدة. وكأنما باعترافه هذا يعبر عن قلق الحداثة كوظيفة أساسية للشعر معتذراً باتكائه على التقنيات الموروثة لإشعال روح الحماسة من أجل صيانة المصالح العليا للأمة. والدفاع عن حقها في البقاء وهويتها المتميزة.

وأراغون باعترافه هذا لا يتخلى عن الوظيفة الإبداعية والجمالية للشعر بل يقوم بمصالحة ظرفية لنصرة التاريخي على الجمالي فيما يحاول التوفيق بينهما ككل شاعر مبدع.

إلا أن تجربة لويس أراغون في الشعر والمقاومة تسللت إلى ساحة الشعر المقاوم عندنا عن طريق الإيديولوجيا والترجمة مبكراً (1959م).

فقد ترجم عن الفرنسية كل من عبد الوهاب البياتي وأحمد مرسي إلى العربية كتيباً بعنوان شاعر المقاومة للكاتبين مالكولم كولي وبيتر ك. رودس معظمه عن أراغون وحركة المقاومة وجزء منه قصائد مقاومة لأراغون. افتتحت بقصيدة باريس.

يمكن للقارئ أن يتحسس كيف تستحيل المقاومة شعراً والشعر مقاومة. فتقوم القصيدة بوظيفة موحدة تاريخية وجمالية في آن. وهو أمر نادر في الشعر الغنائي الوجداني الذي كثيراً ما يتحول إلى خطابة لا سيما في شعرنا العربي وتنهدات النقاد والشعراء حول هذا الأمر مسموعة. وحتى في الشعر الفرنسي المقاوم قصائد محددة ارتقت من التاريخي إلى الجمالي. منها قصيدة الحرية لبول إيلوار التي تحولت إلى نشيد من أناشيد المقاومة. وبقيت مؤثرة بعد انقضاء ظروفها التاريخية ومناسبتها. ذلك لأن الحرية هي أزمة وجود في الجوهر لا تأسرها أو تحتكرها ظروف تاريخية معينة:

ومما يجدر ذكره في هذا المجال أن الإيديولوجيا والفلسفة اصطلحتا وصبتا في خانة الالتزام القومي والإنساني تجاه الاحتلال النازي لأوروبا وغيرها. فجان بول سارتر وغيره من أعلام المذهب الوجودي التقوا مع الماركسيين في جبهة سياسية مقاومة واحدة على ما بينهم من خلاف في الرؤيا الفلسفية وحتى الإيديولوجية. فالمصالحة لم تقف عند حد النظر الفلسفي والإيديولوجي. بل تعدت ذلك إلى مصالحة مذهبية فنية.

بل إن بعض السرياليين عبروا أولاً إلى الماركسية كلويس أراغوان وبول إيلوار، وتناسوا جميعاً فروقهم الفكرية والإيديولوجية. وانضموا في عملٍ جبهوي مقاوم واحد، وهكذا اجتمع الوجودي والماركسي والسريالي. وانخرطوا في المقاومة جميعاً فكراً وشعراً وحركة.

أما في المشهد الشعري عندنا فقد احتفل الماركسيون بهذا العبور، وهذا الالتحام الذي أملته بل فرضته ظروف الاحتلال النازي. فالتمايز الفكري والإيديولوجي والفلسفي للتيارات الوجودية والماركسية والسريالية لم يمنع من نشوء موقف نضالي موحد ضد القوة العمياء التي اكتسحت أوروبا بسرعة البرق. قويت عندنا الدعوة إلى الالتزام في الخمسينيات بدوافع البناء والنهوض القوميين. فاتسعت حركة الترجمة والانفتاح على الآخر الأوروبيوالأنغلوسكسوني والعالم الاشتراكي. وقامت دور نشر كثيرة ترعى هذه التيارات والاتجاهات كما قامت مجلات تمحورت حولها الاهتمامات والمواهب. إلا أن التشظي والتشرذم كان طابع هذا المشهد فمجلة الآداب التي رعت حركة اليسار العربي فكراً وإبداعاً من جهة وساندت عقيدة الفن من أجل المجتمع. ومن جهة أخرى مجلة شعر التي ربطت المبدع بخياره وحريته مفضلة نوعاً من الالتزام الحضاري لا السياسي فالشعر هو صنون الحضارة والإنسان لا الفن المجرد.

أما مقولة الفن من أجل المجتمع. فقد اتخذت عندنا نبرة سياسية عالية مما ورط الإبداع الشعري بالتزام الوظيفة التاريخية لا النفسية الجمالية للشعر.

إلا أن ثلة من الشعراء المبدعين استطاعوا أن يتجنبوا الإلزام الإيديولوجي والتقوا جميعاً على التأكيد على حرية المبدع في خياراته الفكرية والفنية.

وكان للواقعية الاشتراكية أثرها لا بخلفياتها الإيديولوجية بل بثمارها الفنية عند غارسيا لوركا وبابلو نيرودا وناظم حكمت الذين شكلوا حاضناً لشعراء

وشعر المقاومة عندنا بدءاً ببدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي اللذين ترجما التزاماتهم الإيديولوجية المبكرة إلى إبداع شعري موحد تتصالح فيه الوظيفتان التاريخية والجمالية النفسية.

وأخذوا من عبور الحركة السريالية إلى الماركسية في فرنسا والازدهار الشعري لحركة اليسار العالمية أمثلة مفيدة، لاسيما عند لوركا ونيرودا وحكمت.

في لبنان قامت مناظرة شهيرة في الخمسينيات بين طه حسين ورئيف خوري حول الشعر والالتزام برعاية مجلة الآداب والندوة اللبنانية لاستيعاب الآثار الوجودية والماركسية والسريالية وموقعها من عقيدة الشعر من أجل المجتمع وعقيدة الالتزام. ما عبر عنه بالفرنسية "ENGAJÉ" التزام و"DEGAJÉ" وعدمه. لكن هذه المناظرة عندنا كانت تظاهرية أكثر منها التحاماً للاتجاهات الفكرية أو تصالحاً فنياً لها.

فالثورة الجزائرية والثورة الفلسطينية خلقتا حركاتهما الشعرية. وفرضت حاجاتهما الكيانية أشكالاً شعرية جديدة. تتصل بحركة الحداثة الشعرية العربية. وإن استفادتا من الروافع الإيديولوجية والفنية التي وفدت علينا من العالم لا سيما الأوروبي عن طريق الإيديولوجيا والترجمة والمذاهب الشعرية الحديثة. إلا أننا لا يمكننا أن نغفل أن الشعر المقاوم في المشهد الشعري عندنا صاحب الحركات والنزعات القومية والسياسية الحديثة واستفاد منها كما استفادت منه.

وما من ريب أن الحركة السريالية قدمت نموذجاً ناجحاً من الشعر المقاوم في فرنسا وازن بين الوظيفتين التاريخية والجمالية النفسية للقصيدة. ووظفها في معركة التحرير والدفاع عن الهوية الحضارية. لكن العبور التاريخي من الفني الشعري إلى الإيديولوجي لم يستبن في حركتها الشعرية وظل التأكيد على التيار النفسي والكتابة الآلية لا الاستجابة إلى أغراض التحرير القومية هو سيد الموقف. وبالرغم من تميز تيار شعر المقاومة بأغراضه ومصطلحه الشعري ونبرته واستفادته من النزعات الوطنية والقومية إلا أنه لم يقم عبور مماثل عند المتأثرين بالسريالية في حركتنا الشعرية الحديثة في لبنان وسورية ومصر.

وظل القوميون والماركسيون بخاصة واليسار العربي بعامة يحتفل ويؤكد على عقيدة الالتزام. ووضع الفن/الشعر في خدمة المجتمع.

في ساحة النضال للجبهة الجزائرية للتحرير والثورة الفلسطينية برز هناك روح جبهوية واضحة بين مختلف الاتجاهات لكننا لم نشهد المعادل الفكري والشعري

على الساحة الأدبية لذلك.

وظلت المقاومة بالسلاح منزوعة من الدسم الفكري/ الذي شاهدناه في توحد الاتجاهات الوجودية والماركسية والسريالية في حركة المقاومة الفرنسية لأسباب تاريخية وبنيوية رافقت حركات المقاومة العربية.

فالفن والفلسفةوالإيديولوجيا هي من مظاهر الحضارة الغربية وتياراتها الأساسية. والوجودية كما الماركسية والسريالية كانت موجودة على الساحة عشية الاحتلال النازي لفرنسا وأوروبا والاستجابة لتحديات هذا الاحتلال السياسية والعسكرية والقومية وجدت محصناً لها في هذه الحركات والتيارات.

أما عندنا فالتحديات التي فرضها الاحتلال وحركات الاستيطان في الجزائر والاستيطان الصهيوني في فلسطين واجهت شعباً لم يستكمل مؤسساته الفكرية والإيديولوجية والفنية بعد استكمالاً مماثلاً للحضارة الغربية المؤثرة. فبرزت على الساحة استجابات سياسية ودفاعية بالسلاح مؤيدة بالعواطف الدينية والوطنية لتحصين الهوية القومية. وقام الشعر بالدرجة الأولى وبشكل أقل المسرح والفنون السردية والبصرية ليرد على هذه التحديات فكانت تجمعات لشعر المقاومة.

أبرزها شعر المقاومة الفلسطينية والجزائرية والجنوب اللبناني. الوحدة في ساحات القتال لم تدعم بوحدة الفلسفي الفكري والإيديولوجي والفني على الساحة الحضارية. ربما كانت التبعية الحضارية لا السياسية المسؤولة عن ذلك. وإذا أردنا التحرر حقاً فلا بد من أن نحرر مؤسساتنا الحضارية التي عليها المعول في ساحات الصراع والحوار الحضاريين. أن نحرر الفكر والإيديولوجيا والفن حتى تتضح هويتنا ومسيرتنا الحضارية.

الانفتاح على الآخر لا يمكن أن يظل سائباً. كما العزلة عن الآخر ليست هي الحل. لا بد من التفاعل لا بد من الحوار ولا بد من الصراع لجلاء حقوقنا وشخصيتنا في معترك الأفكار والحضارات. والاستجابات السياسية والدفاعية وحدها لا تكفي. إن أي نضال لا يدعمه الفكر الفلسفي والاقتصادي والإيديولوجي والفني يذهب زبداً في مهب الرياح.

والإجماع الشكلي على دعم المصالح القومية العليا لا يكفي لا بد من تنظيم القوى وتحصين المواقع وحركة عبور وتلاق بين كافة الاتجاهات والتيارات السياسية والقومية والفكرية في الداخل وتمكين الأواصر الإنسانية والعالمية في

الخارج لنهوضنا العربي الناشئ. والشعر كما المقاومة واجهة من واجهاتنا الثقافية التي تطل بهما على العالم بالفعل والقول.

ليس من الضروري أن يتكلم درويش أو قاسم أو زياد عن المقاومة المسلحة ليكون شعرهم شعر مقاومة. إن كل ما كتبه هؤلاء يندرج في خانة المقاومة. لأنه تثبيت للهوية الوطنية. وإصرار على التعبير باللغة القومية. وانتماء إلى تراث ثقافي وشعري يفتح دوائرهم الوطنية على الأفق القومي الواسع وانتماءاته وجذوره. فالمقاومة بالمعنى الضيق قد لا تخدم هذا البعد من المقاومة الحضارية لأن التحول من المعنى الحضاري للمقاومة إلى الخطابة والحماسة هو تفريغ لها من نسقها الحقيقي الذي يقيم هيكلها ويغذي دورتها الدموية.

فالخلاف إذن ليس على الوظيفة الآنية أو التاريخية لشعر المقاومة بقدر ما هو خلاف على شاعرية الإبداع.

من هنا نتلمس قلق درويش في مقابلاته الأدبية والصحفية حول مشروعية شعره فهو يرفض أن يكون هذا الشعر شعراً. لأنه قيل في الهم الفلسطيني. إذا لم تستحل فلسطين إلى شعر في وجدانه ولغته وتواصله مع الآخر يتعطل شعره من خدمة القضية الوطنية. وينوه درويش أن الحماسة والتهاب المشاعر والعواطف في مسار الكفاح المسلح وغير المسلح ليست من غايات شعره.

يكون وطنياً حقاً حين يبدع القصيدة واللغة كما تتطلبه الشعرية والذائقة الجمالية. فهو يكتب نشيد المقاومة نشيد الشعر واللغة الجديدة.

ويعتقد درويش أن تجربته الشعرية مرهونة بكيفية تعامله مع اللغة. ويشدد على المعنى والشكل للقصيدة في آن معاً. حتى أنه يصرح بحبه للرواية. أما الشعر فبقدر ما فيه من معنى أو تجدد في اللغة بقدر ما يكون شعراً. مشروعيةالشعر لا تكمن في وطنية الموضوع وتجسده الفني باللغة بل في عمقه النفسي والجمالي.

فمن الطبيعي أن تتغير أشكال القصيدة في إبداعاتنا الحديثة وأن تتغير الصورة والإيقاعات فالإنسان الجديد يلد من الموت متى كان الموت طريقاً إلى الحياة و "الموت ولا المذلة" مأثورةتغنت بها الأجيال على مر العصور.

فالمعاناة هي رحم الإبداع فلا غرابة إذن أن نجد تعدد الأجناس الشعرية وتنوعها ولا سيما تلك التي تعبر عن الذات الجماعية كالقصيدة الملحمية والقصة الشعرية والمسرحية وأسطرة القصيدة فالأسطورة هي حلم الشعوب في طفولة

الحضارة ولا وعيها الجماعي في زمن الحداثة وما مر معنا من إبداع شعري في هذه الدراسة شاهد على هذه الرؤية وإلا كيف نستمتع "برؤيا العربي الأخيرة" و "إرم ذات العماد" و "قانا الجليل" و "أحد عشر كوكباً" و " آخر عصفور يخرج من غرناطة" و "فرس الريح" فإن تنوع الأشكال فيها وظف إما الحلم وإما الأسطورة أو الحدس والنفس والفكر والمخيلة والدراما والتاريخ لتعبر عن معاناتنا في زمن الحداثة فتحرك الوجدان الشعري بين الحلم والحقيقة. كما تحرك من التاريخ إلى الأسطورة ومن الأسطورة إلى التاريخ ليعبر عن مأساتنا الجماعية المعاصرة التي لا تغادر البال. وحلت التجربة والرؤيا محل الترنم والغناء.

وحتى قصائد الوجدان فقد حفلت بالإشارات الأسطورية أو التاريخية وخرجت من الرومانسية والغناء إلى واقعية حديثة أو لاوعي السريالية الذي يتفتح في رؤيا ألصق بالروح الكلية رغم تميز الذات ونبرتها الخصوصية.

إن ارتقاء نساء حقيقيات مثل جميلة بوحيرد وفاطمة فلسطين وفاطمة الجنوب وسناء محيدلي وابتسام حرب وأخواتهن إلى مستوى الأسطورة يخرجهن من جلدهن التاريخي ويجعلهن أيقونات طقوسية ورموزاً كلية تعبّر عن روح الجماعة وتربط حداثة الحاضر بأصالة التراث والرحم.

ولا مفرّ للشاعر المبدع من الانغماس في معاناة الحاضر والآن التي لا توفر امرأً واحداً من الناس ومشاطرة الكل بالمأساة الواحدة والمشتركة.

من هنا تتخذ "قانا الجليل" والحاكم بأمره و"العصفور الخارج من غرناطة" و"فرس الريح" من خلال أسطرة القصيدة أو تدريمها (أي جعلها دراما) صفة الأيقونة التي تعبر عن روح الجماعة ومعاناتها، بينما تتمسك بنبرة الذات فتضم الأصالة والحداثة في نسيج شعري واحد وترقى المتعة بالإبداع من أفق فرد إلى مساحة إنسانية وكونية. فنسمع على وقع كمنجات غرناطة في "أحد عشر كوكباً" آهات ضياع القدس الشريف. ويتألق في عيني آخر عصفور يخرج من غرناطة توهج النفط والذهب. من هنا كان الامتداد الملحمي أو الدرامي أو المسرحي أو السردي للقصيدة أمراً طبيعياً حين يتلفت العربي للرؤيا الأخيرة.

# الفهرس

# د. نذير العظمة

## 1930 — دمشق

شاعر و درامي و ناقد و باحث و مترجم

لعب دوراً مهماً في تطوير القصيدة الحديثة وعروضها الجديد ، و ابتكر القصيدة المدورة .

من شعراء الحداثة وجيل الرواد ومن المؤسسين الأول لمجلة شعر ( بيروت ) .تخرج من الجامعة السورية 1954 م.ومارس التعليم والنشاط الثقافي في الشعر والنقد والمسرح والفكر السياسي حتى عام 1962 م،ثم أكمل دراساته العليا في الجامعات الامريكية في بيروت و الولايات المتحدة . وحصل على الماجستير في الأدب الإنكليزي ودكتوراه في فلسفة الأدب ودرس في جامعات هارفرد وجورج تاون وإنديانا أستاذاً زائراً،كما شغل كرسي الدراسات الشرق أوسطية في جامعة بورتلاند الرسمية حتى عام( 1982 م)، كما درس الأدب الحديث والمقارن في لبنان والمغرب والسعودية حتى عام ( 2001 م ).



في هذا الكتاب يلقي المؤلف ضوء على المشترك التاريخي مع الآخر في الغرب والتطورات التي مهدت إلى نشوء حركة المقاومة وثقافتها وتدرجها الزمني من ثورة في الجزائر إلى حركة تحرير في فلسطين إلى مقاومة مسلحة في لبنان وحرب مفتوحة في الجولان فمن الطبيعي أن تنحسر عقيدة الفن للفن والثقافة للثقافة في رؤانا الفكرية والإبداعية وأن تتقدم وظائف الدفاع عن الهوية والمصير دون أن تتخلى عن الجودة الفنية.

وإلى جانب العناية بالإطار والتسلسل الزمني فقد أعطى المؤلف اهتمام كبير أيضاً للخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية في الاتجاهات الشعرية والظواهر الفنية ودور المرأة وتجليات الإبداع في الأسطورة والرمز والعودة إلى الجذور وإضاءة البعدين القومي والحضاري في ثقافة المقاومة لدينا، بدءاً من النصوص وما صاحبها من ظروف المكان والزمان وانتهاء بالرسائل والدلالات ووظيفة الأدب والثقافة في الدفاع عن الهوية، ورسم صورتنا الحضارية.



ISBN 978-9933-18-785-9

يطلب الكتاب على العنوان التالي: دار علاء الدين ـ سوريـ ... ٣٠٥ هـ ٥٦١٧٠٧١ ف ٥٦١٣٢٤١

البريد الإلكتروني ala-addin@mail.sy الموقع الإ... www.zoyaala-ad...